



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América

Facultad de Letras y Ciencias Humanas

Escuela Profesional de Comunicación Social

“Arte para la vida: referentes de la identidad cultural a través del teatro popular como espacio de comunicación”

TESIS

**Para optar el Título Profesional de Licenciada en Comunicación
Social**

AUTOR

Lorena Irene CASTILLO CANALES

ASESOR

Iris Gladys TINOCO CASALLO

Lima, Perú

2018

ESCUELA PROFESIONAL DE COMUNICACIÓN SOCIAL

"Año del Diálogo y la Reconciliación Nacional"

ACTA DE SUSTENTACIÓN CON TESIS

En el Salón de Grados de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas a los once días del mes de diciembre de dos mil dieciocho, siendo las 11:00 horas, con la Presidencia del Lic. Benedicto Alberto Villagómez Paucar, los miembros del Jurado: el Lic. Raúl Fernando Zevallos Ortiz, Lic. Christian Humberto Wiener Fresco y su asesora, la Lic. Iris Gladys Tinoco Casallo, se reunieron con la finalidad de escuchar la Sustentación de Tesis titulada: **"ARTE PARA LA VIDA: REFERENTES DE LA IDENTIDAD CULTURAL A TRAVÉS DEL TEATRO POPULAR COMO ESPACIO DE COMUNICACIÓN"**, que la bachiller **CASTILLO CANALES LORENA IRENE**, ha presentado a consideración de la Escuela, para obtener el Título Profesional de Licenciada en Comunicación Social. El Presidente del Jurado invitó a la bachiller a exponer su Tesis. Concluida la exposición la bachiller absolvió las preguntas que le formularon los miembros del jurado.

Terminada la sustentación se procedió a la calificación, resultando aprobado como **SOBRESALIENTE** con la calificación de Dieciocho (18).

El Presidente manifestó que, habiéndose aprobado la sustentación, la Facultad de Letras y Ciencias Humanas recomienda a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos el otorgamiento del Título de Licenciada en Comunicación Social a la bachiller **CASTILLO CANALES LORENA IRENE**.

Siendo las 13:00 horas concluyó el acto de sustentación, por lo cual los miembros del Jurado, dando fe de lo actuado, firman la presente Acta de Sustentación por quintuplicado.


Lic. Raúl Fernando Zevallos Ortiz

Jurado Informante


Lic. Benedicto Alberto Villagómez Paucar

Jurado Informante / Presidente


Lic. Christian Humberto Wiener Fresco

Miembro


Lic. Iris Gladys Tinoco Casallo

Asesora

A mi familia.

*"Y sobre todo cuerpo mío y
también alma mía, guardaos
de cruzar los brazos en la
actitud estéril del espectador,
porque la vida no es un
espectáculo, porque un mar
de dolores no es un
proscenio, porque un hombre
que grita no es un oso que
baila ..."*

*Aimé Césaire -
Retorno al país natal.*

ÍNDICE DE CONTENIDO

	Pág.
RESUMEN	8
INTRODUCCIÓN	9
 CAPÍTULO I OBJETO DE LA INVESTIGACIÓN	
1.1 Fundamentos y formulación del problema.....	12
1.2 Justificación de la investigación.....	17
1.3 Objetivo principal de la investigación.....	20
1.4 Hipótesis.....	21
 CAPÍTULO II DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN	
2.1 Tipo de investigación.....	23
2.2 Unidad de observación.....	23
2.3 Técnicas de investigación.....	26
2.4 Variables e indicadores.....	27
2.5 Etapas de la investigación.....	30
 CAPÍTULO III MARCO TEÓRICO	
3.1 Comunicación.....	32
3.1.1 La comunicación para el cambio social.....	32
3.2 Cultura.....	34
3.2.1 Cultura y Desarrollo.....	41
3.3 Identidad.....	46
3.3.1 Principales características de la identidad.....	51
3.3.2 Identidad Cultural.....	56
3.3.2.1 Identidad y memoria colectiva.....	60
3.3.2.2 La identidad cultural en la diversidad cultural.....	63
3.4 La comunicación en el teatro.....	66
3.4.1 La práctica teatral como espacio de comunicación.....	68
3.4.2 Historia del teatro: ritual y representación.....	72
3.4.2.1 El teatro con fin social.....	78
3.4.3 Teatro Popular.....	82
3.4.3.1 Una aproximación al teatro popular en el Perú.....	84
 CAPÍTULO IV CASOS DE ESTUDIOS	
4.1 Distrito de Villa El Salvador.....	93
4.2 Casos de estudio.....	99
4.2.1 Arena y Esteras.....	99
4.2.2 Casa Infantil Juvenil de Arte y Cultura (CIJAC).....	102
4.2.3 La Comuna de Villa.....	104
4.2.4 Objetivos y ejes de trabajo.....	106
4.2.5 Gestión cultural.....	109
4.2.5.1 Soporte de las familias.....	112
4.2.6 Temáticas de los montajes.....	114
4.2.6.1 Inclusión de otras expresiones culturales.....	116

4.2.7	Acción cultural como propuesta para el desarrollo.....	117
4.2.7.1	Empoderamiento.....	120
4.2.8	Discurso social.....	122
4.2.9	Discurso político.....	123

CAPÍTULO V ANÁLISIS DE RESULTADOS

5.1	Análisis de los referentes de identidad cultural	125
5.1.1	Concepto de identidad cultural de los directores de los grupos culturales.....	126
5.1.2	Referentes de identidad cultural en la práctica teatral.....	127
5.1.2.1	Origen y comunidad: Villa El Salvador	128
5.1.2.2	El trabajo con y por la comunidad.....	130
5.1.2.3	Memoria colectiva.....	132
5.1.2.4	Expresiones culturales.....	134
5.1.3	Percepción de los jóvenes de los referentes de identidad cultural.....	136
5.1.3.1	El significado de Villa El Salvador.....	137
5.1.3.2	Los valores comunitarios.....	140
5.1.3.3	Oralidad y narrativas personales: La memoria colectiva.....	144
5.1.3.4	El proceso de interiorizar otras manifestaciones culturales.....	147
5.2	Comprensión del discurso que manejan las asociaciones Culturales.....	153
5.2.1	Comprensión del discurso social.....	156
5.2.2	Comprensión del discurso político.....	159
5.3	Proceso de comunicación dentro del espacio teatral.....	161

CONCLUSIONES	171
---------------------------	-----

RECOMENDACIONES	175
------------------------------	-----

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	176
---	-----

ANEXOS	184
---------------------	-----

Anexo N°1.....	185
----------------	-----

Anexo N°2.....	188
----------------	-----

Anexo N°3.....	190
----------------	-----

Anexo N°4.....	191
----------------	-----

ÍNDICE DE TABLAS

	Pág.
Tabla N°1 Descripción de las Asociaciones Culturales.....	24
Tabla N°2 Datos generales de los participantes.....	25
Tabla N°3 Descripción de variables e indicadores.....	27
Tabla N°4 Concepto de identidad cultural para los directores de las Asociaciones Culturales.....	126
Tabla N°5 Percepción de los objetivos de las Asociaciones Culturales....	155

ÍNDICE DE GRÁFICOS

Gráfico N°1 Modelo circular de la comunicación.....	163
Gráfico N°2 Referentes de la identidad cultural desde el modelo circular de la comunicación.....	166
Gráfico N°3 Discurso político y social desde el modelo circular de la comunicación.....	168

ÍNDICE DE FOTOGRAFÍAS

Fotografía N°1 Arena y Esteras trabajando con los niños de la comunidad.....	101
Fotografía N° 2 CIJAC representa un espacio seguro para los niños y jóvenes de su comunidad.....	104
Fotografía N° 3 La participación de La Comuna de Villa en diversos concursos los fortaleció como agrupación cultural.....	105
Fotografía N° 4 Elenco juvenil de La Comuna de Villa representando la obra <i>El Canto del Wamani</i>	107
Fotografía N° 5 La comunidad participa en las actividades ofrecidas por Arena y Esteras.....	110
Fotografía N° 6 Con el apoyo del barrio, la Comuna de Villa se estableció en el local comunal.....	111
Fotografía N° 7 Parte del elenco de CIJAC representando la danza <i>Son de los diablos</i>	115
Fotografía N° 8 Las obras de teatro incorporan ritos y tradiciones de diversas partes del Perú.....	116
Fotografía N° 9 El teatro es utilizado como herramienta para fomentar las competencias de los jóvenes.....	117
Fotografía N° 10 Practicar las actividades artísticas empodera a los jóvenes.....	120
Fotografía N° 11 Para los alumnos, enseñar es una forma de aprender..	121
Fotografía N° 12 En los montajes teatrales se incorporan todo tipo de expresiones culturales.....	135

Fotografía N° 13 Las asociaciones culturales representan obras que el tema del origen del distrito.....	145
Fotografía N° 14 Jóvenes del elenco de Arena y Esteras interpretando la obra <i>Oshe y Bari</i>	149
Fotografía N° 15 Cada elenco de CIJAC incorpora nuevos elementos a la danza teatralizada <i>El son de los diablos</i>	151
Fotografía N° 16 Las asociaciones suelen participar en movilizaciones culturales.....	160

RESUMEN

La presente tesis tiene como objetivo identificar y analizar los referentes de identidad cultural que se evidencian en la práctica teatral de los jóvenes que participan en los talleres de las asociaciones culturales Arena y Esteras, Casa Infantil Juvenil de Arte y Cultura (CIJAC) y La Comuna de Villa, en el distrito de Villa El Salvador. Para ello se realizó una investigación descriptiva de enfoque cualitativo, donde se recogió los testimonios de los fundadores de las asociaciones y los jóvenes que participan en los talleres que estas brindan. De igual forma, se aplicó la técnica de observación no participante y también se presencié las obras de teatro en las que participaban los jóvenes. Como resultados se presentan dichos referentes de identidad cultural, de los cuales destaca la fuerte conexión que han establecido las asociaciones culturales con su distrito, y que ha sido percibida e incorporada como propia por los jóvenes que participan en sus talleres.

INTRODUCCIÓN

Toda expresión de comunicación es un hecho cultural. La comunicación, por tanto, refleja los aspectos culturales sin los cuales sería imposible lograr un proceso de socialización. Por este motivo, al ser transversal a toda actividad humana, la comunicación –como parte de la cultura– se hace indispensable para lograr el desarrollo como sociedad que, en el contexto del presente estudio, se entiende como “la mejora de la calidad de vida, que no implica el despojo de los valores que hacen a los pueblos propios, particulares, diferentes y diversos”. (Ulloa, 2007, p. 111).

La comunicación, entonces, se convierte en un espacio donde se vierten intereses, se fomentan las reflexiones y se estrechan relaciones entre las personas. En suma, evidencia la cultura propia y colectiva. Ante esto surge un cuestionamiento: si la comunicación es un rasgo de la cultura, habría que pensar cómo se entiende esta cultura, es decir, cuál es la visión de su realidad. (Ulloa, 2007).

Bajo este contexto, la práctica teatral, considerada una expresión cultural de carácter popular, es utilizada desde hace varios años por grupos y asociaciones culturales en las zonas periféricas de la capital (Malca, 2001) como una herramienta para fomentar la reflexión y la conciencia crítica en torno a conceptos como la identidad cultural y sus diversas manifestaciones. Este representa un espacio de comunicación que facilita la expresión, el diálogo y la confrontación entre quienes participan en el hecho teatral.

La presente investigación tiene por objetivo conocer cuáles son los referentes de identidad cultural que se evidencia en la práctica teatral de las asociaciones culturales Arena y Esteras, Casa Infantil Juvenil de Arte y Cultura (CIJAC) y La Comuna de Villa. De igual forma, busca conocer la percepción de estos referentes entre los jóvenes que asisten a los talleres de estos espacios culturales, si existe una comprensión del discurso social y político que tienen las

asociaciones y, finalmente, cómo es el proceso de comunicación que se lleva a cabo en el ejercicio teatral.

Las asociaciones culturales que forman parte de esta investigación se han seleccionado por poseer características culturales y sociales similares, ya que desarrollan sus actividades en contextos y con poblaciones semejantes en el distrito de Villa El Salvador. Además, tienen una reconocida trayectoria por el trabajo realizado en sus comunidades y han sido reconocidas como Puntos de Cultura por el Ministerio de Cultura. Asimismo, la población de jóvenes que participó en el estudio son los alumnos que asisten a los talleres de teatro de las asociaciones culturales, cuyas edades se encuentran entre los 12 y 20 años, y que debido a su disciplina forman parte de los elencos de sus respectivas asociaciones.

Por otro lado, la investigación es descriptiva de enfoque cualitativo. Se realizó una observación no participante y se recogió los testimonios de los fundadores de las asociaciones. A su vez, se realizó entrevistas a los jóvenes y también se presencié las obras de teatro en las que participaban.

El estudio está dividido en cinco capítulos. El primer capítulo aborda el objeto de la investigación, donde se desarrolla la formulación del problema, la justificación y los objetivos de investigación, así como la hipótesis. El segundo capítulo está enfocado en el diseño de investigación. En el tercer capítulo se plantea el marco teórico de la investigación, donde se exponen los conceptos relacionados al binomio comunicación y cultura. En el cuarto capítulo se presentan los casos de estudios, es decir, las asociaciones culturales y la descripción de sus particularidades. El quinto capítulo analiza los resultados a los cuales se arribó luego de la recolección de información y el trabajo de campo. Por último, se encuentran las conclusiones y las recomendaciones.

Finalmente, a través de este estudio se propone observar el campo de la cultura desde un enfoque comunicacional, donde se toma a la práctica teatral como un espacio que favorece el diálogo y la crítica, y desde este punto se

construye un proceso de comunicación. Igualmente, con la investigación también se pretende exponer al teatro como un recurso que no solo se vincula al espectáculo, sino que se le reconoce valor en su proceso al ser utilizado por agrupaciones culturales para causar un impacto positivo en sus comunidades.

CAPÍTULO I

OBJETO DE LA INVESTIGACIÓN

1.1. Fundamentos y formulación del problema

En las últimas décadas factores como la desigualdad de oportunidades en el interior del país y el centralismo del poder económico, político y social en la capital han acentuado cada vez más el fenómeno de la migración interna. De esta manera, Lima ha experimentado un crecimiento exponencial, enfrentándose a un proceso imparable de concentración demográfica que ha traído consigo otro panorama de composición social.

Según Zapata (1996) este fenómeno migratorio se acentúa en la segunda mitad del siglo XX, ya que se incrementa el crecimiento urbano gracias al proceso de modernización emprendido por Leguía (1919 – 1930); además, existía una centralización económica que concentraba los bienes industriales en Lima, y el aparato estatal que comprendía las sedes de los diversos organismos de gobierno se concentraba en la capital. El centralismo de la ciudad atraía una migración de provincianos emprendedores que buscaban mejores oportunidades de vida.

El caso es que los campesinos se trasladaron a la ciudad empujados y atraídos por el doble movimiento que explica en general casi todas las migraciones. Esto es, por un lado, el factor de expulsión del campo debido a la incapacidad para alimentar a una población en crecimiento sostenido. Por el otro, el factor de atracción que ejercían las ciudades, y sobre todo la capital, donde la modernización abría nuevas oportunidades ausentes en los pueblos rurales. (Zapata, 1996, p. 42).

Hacia la década de los ochenta, sin embargo, se intensificó la migración a partir de la aguda crisis política y económica que se desprendió de la guerra interna. De esta manera, según el Instituto Nacional de Estadísticas e Informática – INEI (2009) los desplazamientos se dieron en situaciones forzadas, donde la población huía en condiciones donde priorizaba la defensiva, enfrentándose a pérdidas materiales y forzando su adaptación a los lugares de refugio que la acogía. Aunque el retorno de los desplazados se realizó de forma paulatina una

vez que las acciones subversivas descendieran en todo el país, gran parte de la población migrante decidió quedarse en el lugar donde ya se había establecido.

Resultaba evidente que aquellos que se habían desplazado a ciudades como Lima, Huancayo, Ica, Abancay y Huamanga en su gran mayoría decidieron no retornar a sus lugares de origen. Si bien un grupo optó por retornar, su estancia era temporal porque después de un tiempo volvía al lugar de inmigración. De por medio al parecer había una decisión de no dejar su lugar de inserción, más todavía cuando el Estado muchas veces no cumplía sus promesas de ayuda a los retornantes. (INEI, 2009, p. 41).

Este proceso de cambios representó una reconfiguración en la capital, la cual ya iba modificando sus estructuras urbanas con el surgimiento de las barriadas o pueblos jóvenes. Para Zapata (1996) “la formación de las barriadas periféricas obedece también a la incapacidad de los barrios populares para asimilar la totalidad de los nuevos migrantes” (p. 46). Por ese motivo, la ciudad comenzó a expandirse cada vez más, conformando los conos: “Lima-Callao se expandió rápidamente al norte y al sur, conformando importantes conos con una mayor presencia de barriadas o pueblos jóvenes, siendo los migrantes los principales actores sociales, coadyuvando al fortalecimiento del movimiento de pobladores”. (INEI, 2009, p. 59).

Asimismo, según Matos (1986) se generó también un cambio social. La migración a la ciudad trajo consigo elementos culturales y sociales de sus lugares de origen, incluido el idioma, que se expresaba de variadas formas. Esta interacción entre las tradiciones culturales (valores, folklore y gastronomía) de los flujos migratorios; y las costumbres propias de la urbe, dio como resultado una población fusionada, rica en expresiones, que cada vez integra nuevos elementos a sus costumbres y a la par experimenta un mayor crecimiento poblacional.

Las barriadas y los barrios populosos convertidos en crisoles que fusionan las distintas tradiciones regionales, se convierten en focos poderosos de un nuevo mestizaje de predominante colorido andino, generando estilos de cultura, opciones económicas, sistemas de organización y creando las bases de una nueva institucionalidad que se expande, encontrando escasas resistencias, entre los resquicios de las estructuras oficiales, desbordando sin pudores, los límites de la legalidad cada vez que éstos se oponen como obstáculos. (Matos, 1986, p. 79).

Uno de los distritos que ha surgido producto de este crecimiento desbordado fue Villa El Salvador, lugar en el que se desarrolla esta investigación. Este distrito fue fundado en 1971 como respuesta a una invasión inicial que se realizó a las faldas del cerro de Pamplona, en el distrito de San Juan de Miraflores. Ante este hecho, el gobierno militar de Juan Velasco Alvarado decidió reubicar a los pobladores y otorgarles toda la ayuda posible, cediéndoles un terreno en Tablada de Lurín, donde se fundó este nuevo asentamiento bautizado como Villa El Salvador: “Velasco decidió que no podía meterse con el capital urbanizador, pero que había llegado la hora de ensayar la creación de una ciudad modelo para los más pobres”. (Zapata, 1996, p. 87).

Los inicios del distrito estuvieron marcados por la ayuda del gobierno, el cual promovió el modelo autogestionado que sentó las bases para el surgimiento de las organizaciones sociales y la participación ciudadana. En este proceso destaca el papel activo que asumen los pobladores a través del trabajo colectivo con la finalidad de alcanzar beneficios comunes para todos.

Este rol se vio reflejado en diversas acciones que realizaba la comunidad, como el trabajo en el mejoramiento de la infraestructura urbana y la formación y participación de las asambleas vecinales. Bajo este contexto, surgen espacios alternativos donde la expresión artística se convierte en una forma de involucrar a los pobladores con las problemáticas que surgían en su distrito.

En esos años existía la cultura de la asamblea (...) Esa cultura de la asamblea estaba animada por las actividades teatrales y la música protesta. Es decir, estos grupos de jóvenes que hacían *sketchs* y que cantaban fueron los que ayudaban a que los vecinos salieran de su casa y participaran de las asambleas. Pero no solo se trataba de animación; los *sketchs* producidos en el Centro de Comunicación trabajaban ideas fuerza que se repetían sistemáticamente, intentado sembrar una posición a través del teatro popular. (Zapata, 1996, p. 125).

De esta manera, el arte se convierte en una herramienta que busca lograr un impacto en la conciencia del ciudadano sobre su rol en la comunidad. Las acciones culturales se asumen como una pieza fundamental en este contexto, favoreciendo el diálogo, la reflexión y la conciencia social.

Así, a lo largo del tiempo han surgido espacios culturales generados por la sociedad civil, no necesariamente vinculados a un propósito político como en los primeros años de la creación del distrito, sino más educativo, abordando temas como el fortalecimiento de la identidad, la preservación de las costumbres, tradiciones y los valores vinculados a la vida en comunidad, etc., a través de la enseñanza de expresiones artísticas (teatro, música, circo).

Aun así, pese a sus antecedentes, en esos momentos, la vida del distrito se ha vuelto competitiva e insertada en las lógicas del desarrollo y la modernidad, procesos similares a lo que se viven en cualquier distrito del país o del mundo. Se pierden los sentidos comunitarios y solidarios que marcaron la vida de los pobladores en sus inicios, y se imponen las lógicas propias del sistema neoliberal. Los grupos culturales juegan entonces un rol importante, ellos impulsan la conciencia de reafirmar esta identidad. También las organizaciones sociales, dirigentes históricas y vecinos compartían la idea de recuperar la identidad y los valores que se venían perdiendo. (Durand, 2017)

De esta manera, nacen las asociaciones culturales, entre las cuales destacan Arena y Esteras, la Casa Infantil Juvenil de Arte y Cultura (CIJAC) y La Comuna de Villa. Estas tienen como principal propósito el trabajo con los niños y jóvenes del distrito, en una búsqueda constante de su desarrollo integral a través de los talleres que ofrecen. Exploran el arte y la cultura de expresión popular, fomentando la crítica reflexiva, la convivencia armónica y una actitud solidaria donde predomine el respeto y la preocupación por su comunidad.

Las asociaciones culturales asumen un rol activo en la formación de los niños y jóvenes, creando un espacio de comunicación a través de las artes donde sus integrantes pueden dar sus opiniones y críticas sobre el contexto en el que viven. En este escenario, el teatro representa un espacio ideal para que surjan estas discusiones “siendo el teatro una actividad artística de medular naturaleza social, es siempre de alguna manera político y educativo *per se*”. (Peirano, 2006, p. 95).

Es así como el proceso comunicacional que se construye entre las asociaciones culturales y los niños y jóvenes que participan en sus talleres establece como base un diálogo abierto, donde los niños y jóvenes no solo utilizan el teatro para expresar sus ideas y emociones; sino que este también se

presenta como un espacio pedagógico, una herramienta de diálogo que aporta en la construcción de la identidad cultural y fortalece un sentido de pertenencia hacia la comunidad.

Es evidente, por tanto, que, en la práctica de la actividad teatral, en tanto se manifiestan ideas en torno a diversos temas, podríamos señalar discusiones que pueden estar siendo comunicados a todas las personas que se relacionan con dicha labor, los que podrían servir como referentes de identidad. (Malca, 2011, p. 32).

Surge entonces la necesidad de explorar cuáles son los discursos que se plantean en estas asociaciones culturales, qué características encierran y qué es lo que están percibiendo los niños y jóvenes que integran sus talleres.

De esta forma, si las asociaciones culturales están comprometidas con el desarrollo integral de los niños y jóvenes que conforman sus talleres, a través del fortalecimiento de su identidad, entonces es necesario conocer cuáles son los referentes que proponen para lograrlo, a través del proceso que implica la realización de un montaje teatral; y si existe una comprensión por parte de sus alumnos.

Por este motivo, la pregunta de investigación sería la siguiente:

Pregunta de investigación

¿Cuáles son los referentes de identidad cultural que se evidencian en la práctica teatral de los jóvenes que participan en los talleres de Arena y Esteras, CIJAC y La Comuna de Villa en el distrito de Villa El Salvador?

Preguntas secundarias

- Cómo se desarrolla el proceso de comunicación dentro del ejercicio teatral que practican los jóvenes que participan en los talleres de Arena y Esteras, CIJAC y La Comuna de Villa
- Cuál es la precepción de identidad cultural que tienen los jóvenes que participan en los talleres de Arena y Esteras, CIJAC y La Comuna de Villa

- Cómo entienden los jóvenes que participan en los talleres de Arena y Esteras, CIJAC y la Comuna de Villa, el discurso social y político abordado en sus espacios culturales

1.2. Justificación de la investigación

La cultura, y particularmente el teatro como una de sus manifestaciones artísticas, se ha convertido en uno de los medios más eficaces para abordar y exponer de forma lúdica y dinámica los diferentes problemas que aquejan a la sociedad. De esta manera, la capacidad del teatro evidencia diversos aspectos sociales de una comunidad (identidad, sus costumbres, valores, etc.), teniendo por finalidad que los individuos que están involucrados en este arte se cuestionen a sí mismos y a sus acciones.

Así, la práctica teatral cuyo discurso está orientado a lo social, y que viene realizándose en las periferias de la ciudad, demuestra el interés de los grupos teatrales por buscar espacios donde la comunidad no solo puede aprender o visualizar el arte; sino que, por medio de este, se aleje de aquellas conductas de carácter riesgoso, como el pandillaje o la delincuencia.

Consideran (los directores de grupos teatro del sector periférico de Lima) que su trabajo teatral podría servir para ayudar a estas personas a desarrollarse como seres humanos íntegros, pues contribuye, por un lado, a la toma de conciencia acerca de los problemas sociales de diversa índole y, por otro, al uso positivo y recreativo del tiempo libre. (Malca, 2011, p. 107).

De esta manera, los grupos culturales persiguen propósitos más vinculados al bienestar de la comunidad, como es la exposición de los problemas sociales que los aquejan. La propuesta de estos grupos resulta altamente beneficiosa en sectores donde la desinformación y la falta de interés han dado como resultado un empobrecimiento total en la cultura ciudadana.

Los grupos de teatro de la periferia de Lima muestran una especial preocupación por utilizar el teatro como una tribuna social y política desde la que puedan hablar de sus necesidades, cuestionar una realidad que sienten discriminadora, y aportar otra visión del mundo que le resulte útil al desarrollo de sus comunidades. (Malca, 2011, p. 133).

En este sentido, la investigación propuesta surge a partir de la importante necesidad de conocer cómo a través del teatro como espacio de comunicación se puede conocer cuáles son los referentes de identidad cultural que se evidencian gracias a la reflexión crítica que favorece el ejercicio teatral.

Y es que el teatro con fines sociales encierra en sí mismo un proceso de comunicación que favorece la retroalimentación de los actores involucrados, y que, a su vez, explora temas sensibles e importantes para su desarrollo como personas y ciudadanos insertados en una sociedad multicultural, como es el contexto en el que se vive actualmente. De esta manera, como plantea Gumucio (2004) la pertinencia cultural de la comunicación, desde este enfoque comunitario y participativo es la más adecuada, ya que para lograr un desarrollo sostenible es necesario fortalecer los propios canales de comunicación tradicionales para la comunidad, donde esta comunicación dialógica y alternativa apunten a un beneficio colectivo.

Por este motivo, el conocer el impacto de la presente investigación no solo sirve para reforzar y alentar a la continuidad del trabajo realizado por estos grupos; sino también permite analizar la comunicación dentro de este ámbito cultural. El teatro, en este contexto, se convierte en un espacio de comunicación donde se vierten discursos sociales que fortalecen la identidad, el sentido de pertenencia a la comunidad, las tradiciones, la importancia del acceso a los derechos como ciudadanos, etc. A través de un proceso comunicativo donde todas las partes tienen una voz y son escuchadas. De esta manera, se obtienen jóvenes empoderados y ciudadanos conscientes de su rol en su comunidad.

Por otro lado, el campo de la comunicación dentro del ámbito de la cultura se ha convertido en un área de construcción constante. Para Peirano (2006) la investigación en comunicación debe ser explorada en dimensiones menos condicionadas a los avances tecnológicos, y que estén más relacionados al campo de la cultura y del entretenimiento humano. Por ese motivo “investigar qué ha cambiado y qué no en la comunicación, supone empezar por el teatro, que es la forma de comunicación vigente más completa y antigua” (Peirano,

2006, p. 233), pues es una forma de revalorar la naturaleza del ser humano, sus relaciones y formas de intercomunicación. Por consecuencia, se hace necesarias más investigaciones que demuestren el proceso de comunicación en el arte, cómo incide en la persona que lo práctica, y las repercusiones que estas acciones tienen en esta y en su entorno.

Como se recuerda, muchas son las teorías que han abordado el tema de los medios de comunicación masivos. Según Peirano (2006) “la importancia de los medios ha sido medida principalmente por su capacidad de llegada masiva y por su peso en la conducta de los usuarios” (p. 234); sin embargo, muy poco se reconoce el valor de medios no tradicionales –como la música, la danza y el teatro– que también facilitan espacios comunicacionales para fomentar el desarrollo a través de la revalorización de las raíces, tradiciones y memoria colectiva; y a la vez, alienta una participación comunitaria. En palabras de Gumucio (2004):

La tradición de expresar historias locales y los sueños de una comunidad a través de la música, la danza o el teatro tiene mucha vida aún en los lugares más aislados del planeta. Y precisamente por eso es por lo que los proyectos comunicacionales que se nutren de las formas tradicionales de expresión tienen más posibilidades de éxito. (Gumucio, 2004, p. 27).

Empezar a reconocer estas acciones sirve para poner en relevancia el tema de la comunicación y la cultura dentro de una línea de desarrollo, y tener antecedentes para fundamentar en un futuro la necesidad de implementar políticas culturales permanentes.

Por otro lado, con la presente investigación también es importante resaltar el rol que cumplen las asociaciones culturales como las que se presentan en el trabajo. Arena y Esteras, CIJAC y La Comuna de Villa son experiencias que empezaron sus labores artísticas y sociales de una forma no planificada y que con el tiempo y la experiencia han desarrollado un sistema de gestión cultural que les ha permitido mantener su vigencia en la comunidad. Sin embargo, aunque su labor es socialmente sobresaliente, el exponerla resaltando el factor

comunicacional dentro del arte permitirá reconocer su importancia y servir como ejemplo en futuras investigaciones de experiencias similares.

Por último, que la investigación esté enfocada en jóvenes y no en otro grupo de edad también es importante. En una sociedad multicultural, donde coexisten identidades individuales y colectivas, cabe cuestionarse qué perciben los jóvenes como propio, de qué manera se van construyendo como ciudadanos, y que referentes van adoptando del contexto en el que viven. Asimismo, dirigir la investigación en el distrito de Villa El Salvador es en especial relevante por su importancia política y social dentro de la historia contemporánea, no solo porque es ejemplo de organización y trabajo comunitario, sino también por ser una población que, sin abandonar las costumbres y tradiciones que trajeron como migrantes, se encuentra en la búsqueda permanente de su desarrollo como comunidad.

1.3. Objetivo principal de la investigación

Identificar y analizar los referentes de identidad cultural que se evidencian en la práctica teatral de los jóvenes que participan en los talleres de Arena y Esteras, CIJAC y La Comuna de Villa en el distrito de Villa El Salvador.

Objetivos secundarios de la investigación

- Identificar el proceso de comunicación dentro del ejercicio teatral que practican los jóvenes asistentes a los talleres de Arena y Esteras, CIJAC y La Comuna de Villa, en el distrito de Villa El Salvador.
- Caracterizar la percepción de identidad cultural que tienen los jóvenes que participan en los talleres de Arena y Esteras, CIJAC y La Comuna de Villa, en el distrito de Villa El Salvador.

- Analizar el nivel de comprensión que tienen los jóvenes que participan en los talleres de Arena y Esteras, CIJAC y La Comuna de Villa, del discurso social y político que se aborda en sus espacios culturales.

1.4. Hipótesis

Según Hernández – Sampieri et al. (2014) el estudio, que se plantea con un enfoque cualitativo, no tiene la necesidad de formular una hipótesis, ya que “Por lo regular, los estudios cualitativos no formulan hipótesis antes de recolectar datos” (Hernández – Sampieri et al., 2014, p. 104); sin embargo, hacemos un ejercicio de suposición de hipótesis con la finalidad de establecer una guía para la investigación.

Antes de realizar este planteamiento, conviene hacer la siguiente reflexión. Las asociaciones culturales Arena y Esteras, CIJAC y La Comuna de Villa surgieron con la finalidad de contribuir a la mejora de la calidad de vida de la comunidad a través del arte. De esta manera, era prioritario para ellos la exposición de las problemáticas que ocurrían en su sociedad (como la violencia urbana, la injusticia, las desigualdades sociales, etc.) debido a que así se despertaba una actitud reflexiva en la población y posibilitaba la construcción de una realidad más justa para todos.

Desarrollar estas prácticas culturales en su distrito de origen, Villa El Salvador, es muy importante para las asociaciones culturales, pues los une el deseo común de ver progresar a su distrito y que sus ciudadanos obtengan mejores condiciones de vida, sin que esto signifique perder los valores solidarios y comunitarios que caracterizó a esta población en los primeros años de la formación del distrito. Este deseo se ve especialmente reflejado en las líneas de trabajo de las asociaciones culturales, debido a que sus fundadores han vivido de cerca el proceso de urbanización de Villa El Salvador y apuestan por un espacio cultural que aliente la continuación de la memoria y los valores comunitarios.

Por este motivo, con el pasar de los años el trabajo de las asociaciones culturales se ha ido consolidando, centrándose en una labor pedagógica donde el teatro es un medio que contribuye a la formación integral de los niños y jóvenes que participan en sus talleres, permitiéndoles fortalecer su autoestima, desarrollar nuevas habilidades y a su vez, conocer y consolidar los vínculos con su distrito.

De esta manera, teniendo en cuenta lo que se ha descrito, se plantea la siguiente aproximación de hipótesis:

- a) Los referentes de identidad cultural están relacionados con la importancia que tiene el distrito de Villa El Salvador para las asociaciones culturales, por eso en la práctica teatral se abordan temas como hechos históricos e historias preservadas en la memoria de la comunidad o del barrio, así como los valores comunitarios.
- b) Los jóvenes han consolidado el sentimiento de pertenencia a su comunidad, como parte de su identidad cultural, debido a que han comprendido el discurso de sus asociaciones culturales sobre la importancia de establecer un vínculo con su distrito.
- c) La participación de los jóvenes en los talleres artísticos y su colaboración en las diferentes actividades propuestas por las asociaciones culturales ha contribuido a que entiendan la importancia de la cultura para el individuo y la sociedad.

CAPÍTULO II

DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

2.1 Tipo de investigación

El presente trabajo es una investigación descriptiva de enfoque cualitativo, ya que responde a la necesidad de recolectar información desde la perspectiva de los participantes en el estudio, considerando aspectos subjetivos como sus puntos de vista sobre experiencias, vivencias, emociones, etc., en torno a la práctica teatral que realizan.

Asimismo, el enfoque cualitativo de la investigación presenta un diseño etnográfico, pues busca describir, analizar y entender lo que sucede con un grupo de personas que comparten características similares ligadas a su participación en los talleres de teatro que brindan las asociaciones culturales.

2.2 Unidad de observación

Para los casos de estudios presentados se seleccionó las asociaciones culturales Arena y Esteras, Casa Infantil Juvenil de Arte y Cultura (CIJAC) y La Comuna de Villa, las tres integrantes de la Red de Puntos de Cultura del Ministerio de Cultura, con al menos diez años de experiencia interviniendo en su comunidad a través de la promoción del arte y la cultura. Las tres asociaciones responden a líneas de acción similares que sirven como eje en su accionar: fortalecimiento de la identidad, promoción de la ciudadanía y los derechos humanos, búsqueda del desarrollo integral de los niños y adolescentes. Por último, las tres asociaciones nacieron y se gestionan actualmente en el distrito de Villa El Salvador.

Tabla N°1 Descripción de las Asociaciones Culturales

Asociación Cultural	Principales líneas de trabajo	Vigencia de las asociaciones culturales hasta la actualidad	Dirección
Arena y Esteras	<ul style="list-style-type: none"> Contribuir al desarrollo humano y la transformación social a través de su forma de ser y hacer arte. 	26 años	Sector 3 grupo 24 Mz. E Lote 20, Villa El Salvador.
Casa Infantil Juvenil de Arte y Cultura (CIJAC)	<ul style="list-style-type: none"> Promover, a través del arte y la cultura, conciencia sobre la importancia y el valor de una ciudadanía plena y democrática entre los niños, jóvenes y adultos. 	19 años	Parque Central, Grupo 2 - Sector 7, Villa El Salvador.
La Comuna de Villa	<ul style="list-style-type: none"> Empoderar y fortalecer el liderazgo de los niños y jóvenes a través del teatro, la danza y el circo 	10 años	Mz. B Lote 23 Sector 3 grupo 22, Villa El Salvador.

Fuente: Elaboración propia.

Según Hernández – Sampieri et al. (2014) los estudios cualitativos de diseño etnográficos consideran a los grupos o comunidades estudiadas según alguna de las siguientes características: “a) los individuos que las conforman mantienen interacciones regulares y lo han hecho durante cierto tiempo, b) representan una manera o estilo de vida y c) comparten creencias, comportamientos y otros patrones, así como una finalidad común” (Hernández – Sampieri et al., 2014, p. 485). Por este motivo, la población que participó en este estudio está conformada por jóvenes adolescentes cuyas edades oscilan entre los 12 y 20 años y tienen los siguientes puntos en común:

- Actualmente se encuentran cursando los talleres de teatro y otras disciplinas artísticas que brindan las asociaciones culturales mencionadas.
- Han permanecido como mínimo un año formándose en estos espacios.
- Debido a su constancia y disciplina, forman parte del elenco juvenil de sus respectivas asociaciones, adquiriendo más responsabilidades y fortaleciendo su compromiso tanto con su agrupación como con su entrenamiento artístico.

Los jóvenes que participaron en la investigación están distribuidos de la siguiente manera: en el caso de la asociación cultural La Comuna de Villa, participaron 3 jóvenes; Arena y Esteras, 7 jóvenes; y en CIJAC participaron 13 jóvenes.

Tabla N°2 Datos generales de los participantes

Asociación Cultural	Sexo	Edad	Tiempo de asistencia a los diversos talleres que brindan las Asociaciones Culturales.
La Comuna de Villa	Mujer	13 años	5 años
	Mujer	13 años	5 años
	Mujer	13 años	2 años
Arena y Esteras	Hombre	17 años	2 años y medio
	Mujer	15 años	1 año y medio
	Hombre	17 años	3 años
	Mujer	15 años	4 años
	Hombre	14 años	3 años
	Hombre	13 años	3 años
	Hombre	14 años	3 años
CIJAC	Mujer	15 años	1 año
	Mujer	13 años	1 año
	Hombre	17 años	10 años
	Hombre	12 años	1 año
	Mujer	13 años	9 años
	Hombre	13 años	9 años
	Hombre	19 años	5 años
	Hombre	14 años	11 años
	Hombre	13 años	1 año
	Hombre	16 años	1 año
	Hombre	12 años	4 años
	Mujer	12 años	2 años
	Mujer	20 años	1 año

Fuente: Elaboración propia

De igual forma, se observó las presentaciones artísticas en las que estos jóvenes participaron como parte del elenco formal de sus asociaciones culturales. Así, en el caso de La Comuna de Villa, se visualizó la obra *El Canto del Wamani*; en Arena y Esteras, la creación colectiva *Oshe y Bare*, y en CIJAC la danza teatralizada *Son de los Diablos*. Cabe recalcar que estas obras son el

resultado de un trabajo constante por parte de cada uno de los elencos, y forman parte del repertorio de presentaciones de las asociaciones culturales.

Por otro lado, para profundizar en la labor que realizan estas asociaciones y conocer cómo es la relación que mantienen con los jóvenes participantes de esta investigación, se entrevistó a sus directores: Edmundo Cunyas (La Comuna de Villa), Rafael Virhuez (CIJAC), y Arturo Mejía (Arena y Esteras). Además, se observó el desenvolvimiento de los jóvenes participantes en los talleres que brindan estas asociaciones culturales.

2.3 Técnicas de investigación

Dado que el enfoque cualitativo permite la recolección de datos a través de diferentes técnicas e instrumentos que son aplicados a los participantes del estudio en sus ambientes cotidianos y naturales, se seleccionó las siguientes técnicas de investigación, consideradas pertinentes para este trabajo:

- Técnica de observación no participante: se aplicó esta técnica para conocer cómo es la interacción que existe entre los jóvenes participantes de la investigación, así como su desenvolvimiento en los talleres que brindan las asociaciones culturales. De esta manera, se pudo observar cómo se realiza una clase normal en estos talleres, cuál es la dinámica de enseñanza y cómo los jóvenes reaccionan a las indicaciones recibidas. De igual forma, se observaron las obras de teatro en las que participaron los jóvenes, con la finalidad de conocer qué temáticas abordaban las mismas.
- Técnica de entrevistas semiestructuradas: Se realizó entrevistas a cada uno de los directores de las asociaciones culturales. Para esto, se elaboró una guía de preguntas divididas por temas y subtemas. La finalidad era conocer más sobre las asociaciones culturales, el rol que tienen con la comunidad, su impacto y cuál es el trabajo que vienen realizando de forma particular con los jóvenes que participan en la investigación. De igual

manera, se elaboró otra guía de preguntas para entrevistar a los jóvenes que participan en la investigación y así conocer sus puntos de vista sobre los talleres de teatro en los que participan, cuál ha sido el impacto de estos en su vida, qué han asimilado de mensaje que les brinda las asociaciones culturales y cuáles son sus reflexiones sobre los temas que se discuten en clases, más allá del aspecto artístico.

Cabe señalar que además de las técnicas de investigación utilizadas, también se emplearon otros recursos como la conversación informal con los jóvenes y el análisis de documentos y materiales vinculados a las asociaciones culturales (grabaciones de video de sus montajes teatrales, videos de entrevistas a sus directores, visualización del registro fotográfico de su trabajo con la comunidad) con la finalidad de comprender de mejor manera el contexto en el que se desenvuelven estas asociaciones y los jóvenes que participan en el estudio.

Finalmente, dentro de los recursos físicos utilizados para llevar a cabo esta investigación, se encuentran una libreta de apuntes, una grabadora de voz y una cámara fotográfica.

2.4 Variables e indicadores

La investigación se encuentra dividida en dos unidades de análisis: Comunicación teatral e Identidad cultural. Cada una de ellas está subdividida en variables e indicadores, como se muestra en el siguiente cuadro.

Tabla N°3 Descripción de variables e indicadores

Unidad de Análisis	Variables	Indicadores	Técnica	Actores involucrados
Comunicación Teatral	Identificación con el espacio	Percepción de la identificación de los jóvenes con la asociación cultural	Entrevista	– Directores de las Asociaciones Culturales
		Sentimiento de identificación de los jóvenes con la asociación cultural	Entrevista	– Jóvenes

	Plano actoral	Motivación para participar en el taller de teatro y las actividades culturales que ofrecen las asociaciones culturales	Entrevista	– Jóvenes
	Mensaje	Comprensión de la metodología por parte de los jóvenes que participan en los talleres de las asociaciones culturales	Entrevista	– Directores de las Asociaciones Culturales
		Comprensión del mensaje de la asociación cultural por parte de los jóvenes que participan en los talleres de las asociaciones culturales		
		Respuesta a la metodología por parte de los jóvenes que participan en los talleres de las asociaciones culturales	Entrevista Observación no participante	– Jóvenes
		Respuesta al mensaje de la asociación cultural por parte de los jóvenes que participan en los talleres de las asociaciones culturales		
	Gestión cultural	Motivación para emprender y sostener un trabajo cultural en su comunidad	Entrevista	– Directores de las Asociaciones Culturales
		gestión de las asociaciones culturales	Entrevista	– Directores de las Asociaciones Culturales
		Percepción del impacto del trabajo de la asociación cultural	Entrevista	– Jóvenes – Directores de las Asociaciones Culturales

Identidad cultural	Conceptualización	Concepto del término de identidad cultural desde su perspectiva	Entrevista	<ul style="list-style-type: none"> – Jóvenes – Directores de las Asociaciones Culturales
	Memoria colectiva	Temática de los montajes que realiza la organización cultural	Entrevista Observación no participante	<ul style="list-style-type: none"> – Jóvenes – Directores de las Asociaciones Culturales
		Incorporación de otras expresiones culturales en los montajes que realiza	Entrevista Observación no participante	<ul style="list-style-type: none"> – Jóvenes – Directores de las Asociaciones Culturales
		Conocimientos sobre herencia popular	Entrevista	<ul style="list-style-type: none"> – Jóvenes
		Sentido de pertenencia hacia su comunidad	Entrevista	<ul style="list-style-type: none"> – Jóvenes
	Discurso social	Conceptualización de su discurso social	Entrevista	<ul style="list-style-type: none"> – Jóvenes – Directores de las Asociaciones Culturales
		Percepción del impacto del discurso social en los jóvenes que participan en los talleres	Entrevista	<ul style="list-style-type: none"> – Directores de las Asociaciones Culturales
		Conciencia crítica sobre temas sociales	Entrevista	<ul style="list-style-type: none"> – Jóvenes
	Discurso político	Conceptualización de su discurso político	Entrevista	<ul style="list-style-type: none"> – Directores de las Asociaciones Culturales
		Rol en la comunidad	Entrevista	<ul style="list-style-type: none"> – Directores de las Asociaciones Culturales
		Percepción de la labor que realiza la Municipalidad de Villa El Salvador en el ámbito cultural.	Entrevista	<ul style="list-style-type: none"> – Jóvenes – Directores de las Asociaciones Culturales
		Empoderamiento para la toma de acciones	Entrevista	<ul style="list-style-type: none"> – Jóvenes

Fuente: Elaboración propia.

Cabe señalar que estas variables se desarrollaron durante el proceso de inmersión al campo, como afirma Hernández – Sampieri et al. (2014) “En el proceso cuantitativo primero se recolectan todos los datos y luego se analizan,

mientras que en la investigación cualitativa no es así, sino que la recolección y el análisis ocurren prácticamente en paralelo; además, el análisis no es uniforme, ya que cada estudio requiere un esquema peculiar” (p. 418).

2.5 Etapas de la investigación

La primera etapa de la investigación estuvo enfocada en la búsqueda de información con respecto al campo cultural, así como los trabajos y estudios que se venían realizando en este ámbito desde el enfoque comunicacional; ya que había un interés por conocer qué experiencias existían dentro del campo y cómo habían sido abordadas desde el aspecto académico.

A la par, se visitó a grupos y asociaciones culturales que trabajaban con niños y jóvenes para conocer, a través de sus presentaciones, cuál era el discurso que tenían como espacio y qué temáticas exploraban. De la misma manera, se asistió a diferentes foros y encuentros culturales para conocer más acerca de estas experiencias.

Identificado el campo de estudio, se planteó el problema de investigación, y se evaluó cuáles serían los casos de estudio y cuáles eran los criterios necesarios para seleccionarlos.

En una segunda etapa se realizó el marco teórico. Cabe resaltar que esta etapa es paralela a todo el proceso de investigación, pues se consultó con frecuencia las fuentes y los conceptos básicos que guiaron la investigación.

En la tercera etapa se conversó con las asociaciones culturales que participaron como casos de estudio. Una vez obtenido el permiso correspondiente por parte de sus directores, se procedió a realizar el trabajo de campo. Este comprendió la realización de las entrevistas no estructuradas, la observación no participante de los talleres y las obras de teatro, así como la recolección de datos y el análisis de documentos y materiales vinculados a las asociaciones culturales

La cuarta etapa estuvo abocada al procesamiento de datos, el cual se dio mediante un sistema denominado codificación, utilizado en investigaciones cualitativas, y que consiste en seleccionar y agrupar los temas e ideas que se encuentren en los datos recabados a través de etiquetas o códigos, con la intención de clasificar en categorías similares, sistematizar y recoger conclusiones preliminares del estudio.

En la quinta etapa se procesó los análisis previos para llegar a un resumen conclusivo, respondiendo a las dudas planteadas inicialmente en el problema de investigación, así como en la hipótesis. Por último, se redactaron las recomendaciones, llegando de esta manera al final de la investigación.

CAPÍTULO III

MARCO TEÓRICO

3.1. Comunicación

3.1.1 La comunicación para el cambio social

La evolución del concepto de comunicación, desde su definición más elemental (del latín *communicare*, que significa “compartir algo”, “poner en común”) hasta el desarrollo de teorías que pretenden explicar cómo esta se desarrolla, qué implica y cuál es su impacto en la sociedad, ha despertado el interés de diversos campos de estudio como la sociología, la antropología, etc., los cuales desde su perspectiva resaltan la importancia de la comunicación para las personas y, por ende, la sociedad que conforman.

Todo comunica desde siempre; sin embargo, el desarrollo de los medios de comunicación, o los *mass media*, trajeron consigo el surgimiento de varias cuestiones relacionados con su influencia y las consecuencias de sus posibles efectos en la población. Según Otero (1997) los estudios de los medios de comunicación que se produjeron en la actividad académica estadounidense a inicios de los años sesenta estuvieron determinados por varios intereses asociados a las necesidades políticas de los gobiernos de la época por conocer más acerca de la propaganda política, la industria publicitaria y los medios de comunicación como empresas “estamos frente a un público que ha ido interiorizando la creencia o la sospecha de que los medios de comunicación sí tienen un poder de modificación social e individual, sea que se lo considere beneficioso o perjudicial, esperanzador o negativamente inquietante” (Otero, 1997, p. 15). Estas interrogantes produjeron interesantes perspectivas traducidas en diversas teorías como *La Aguja Hipodérmica*; el *Modelo de Comunicación* de Harold Lasswell; la teoría de los *Dos Pasos* de Paul Lazarsfeld, entre otros.

Aunque fueron varias décadas de estudios, acentuados por el contexto social en el cual se vivía, es recién a fines de la década de los sesenta que esquemas y modelos empiezan a reflejar el nuevo impulso crítico; de esta manera, es Latinoamérica, y ya no Estados Unidos o Europa, la principal precursora en proponer su reemplazo, a través del surgimiento de diversos estudios en nuevos campos de expresión para la comunicación.

Así, la comunicación para el desarrollo nace como un nuevo enfoque que discute los cuestionamientos de la estructura existente, marcando distancia con las teorías antiguas que colocaban al emisor y al receptor como agentes pasivos y, más bien, colocándolos en roles activos donde se promueva la acción, más allá de ser instrumento de diálogo.

De esta manera, para Alfonso Gumucio (2004) la comunicación puede describirse desde cuatro etapas o fases que derivan en la aplicación de la comunicación en las estrategias de desarrollo. Aunque la primera etapa, la *información manipuladora* (la cual concentra el poder en los medios de comunicación), y la segunda etapa, la *información asistencialista* (donde los medios masivos difunden la idea de que los pueblos subdesarrollados deben aprender de los desarrollados), están más abocadas hacia una idea pasiva del receptor; es a partir de la tercera etapa, la *comunicación instrumental*, donde se plantea la adopción de las estrategias de comunicación para un verdadero desarrollo. Esto se da gracias al contexto existente, en el que las grandes agencias de cooperación internacional (FAO, UNESCO, UNICEF, entre otras) reconocen la importancia de las tradiciones locales y la cultura. De esta manera, ya en la última etapa, la *comunicación para el cambio social* se enfoca a la comunicación como un medio para el diálogo y la participación, como una forma de ampliar las voces silenciadas, convirtiéndose así en ejes del desarrollo:

La comunicación para el cambio social es una comunicación ética, es decir, de la identidad y de la afirmación de valores; amplifica las voces ocultas o negadas, y busca potenciar su presencia en la esfera pública. Recupera el diálogo y la participación como ejes centrales; ambos elementos existían entrelazados con otros modelos y paradigmas y estaban presentes en la teoría como en un gran número de experiencias concretas, pero no tenían carta de ciudadanía entre los modelos dominantes, de modo que no alimentaron suficientemente la reflexión. Esta comunicación que comienza ahora a recuperar terreno es como el cuarto mosquetero, presente junto a los otros tres, aunque no se le cuenta todavía. Entra un poco más tarde en escena, pero su contribución es definitiva. (Gumucio, 2004, p. 6 – 7).

La comunicación dentro del desarrollo juega un papel protagónico, al ser inseparable de los procesos sociales y políticos, se permite caracterizarla también como un proceso participativo. La interacción que esta implica, a través del diálogo, permite a las personas involucradas ser protagonistas de su propio cambio, y al mismo tiempo, les proporciona un sentido de identidad local.

La comunicación participativa para el cambio social ve a la gente como el núcleo del desarrollo. Desarrollo significa elevar los espíritus de una comunidad local para que esté orgullosa de su propia cultura, intelecto y medio ambiente. El desarrollo busca educar y estimular a la gente para que sea activa en los mejoramientos individuales y comunitarios manteniendo siempre una ecología balanceada. (Servaes y Malikha, 2007, p. 50).

Las experiencias de participación que ha tenido Latinoamérica en este rubro han sido exitosas en amplios sentidos. Gumucio, en su libro *Haciendo Olas*, describe algunas de las más resaltantes, como la experiencia de teatro Kerigma, en Colombia; y La Fragua, en Honduras, las cuales han permitido fortalecer el desarrollo de una localidad a través de la participación de sus integrantes. Estas experiencias evidencian como, a través de la comunicación, se puede promover la participación de los actores involucrados, alentándolos hacia un cambio sostenible que busca el desarrollo integral del ser humano en todos los sentidos.

3.2. Cultura

En el contexto actual, se ha reflexionado desde diferentes ángulos sobre cuál es el significado de cultura, debido a que es uno de los términos mayormente empleados en diferentes discursos, no solo relacionados a las ciencias sociales, sino también al ámbito político, educativo, económico, etc.

ocasionando que su uso indiscriminado conduzca a una ambigüedad de significado. Sin embargo, no cabe duda de que al analizar el término cultura se debe comprender que ésta, como tal, se encuentra estrechamente ligada al hombre y la sociedad.

We can accept this: society and culture, social and cultural, are closely related concepts. There can obviously be no culture without a society —much as there can be no society without individuals. The converse —no society without culture —holds for man: no cultureless human society is known; it would even be hard to imagine¹. (Kroeber, 1948, p. 252).

Así, desde una perspectiva antropológica, la cultura se concibe desde la dimensión social, ya que posee un nivel de abstracción más subjetivo que se encuentra ligado a las creencias, valores y prácticas de un grupo. El concepto de cultura, entonces, adquiere una dimensión simbólica, porque se organiza en razón a los significados que le son otorgados por una comunidad.

Para llegar a este razonamiento es necesario realizar un breve repaso de la formación del concepto. De esta manera, uno de los primeros estudios en torno al término fue realizado por el antropólogo Edward B. Tylor, en su libro *Primitive Culture*. Para Tylor, el concepto cultura está asociado a los conocimientos, hábitos, etc. que adquiere el individuo dentro de su comunidad: “Culture or civilization, taken in its wide ethnographic sense, is that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society”². (Tylor, 1920, p. 1).

Esta concepción de la cultura sirvió como punto de referencia para el posterior debate que se entabló con relación al significado del término. Uno de

¹ “Podemos aceptar esto: sociedad y cultura, social y cultural, son conceptos estrechamente relacionados. Obviamente no puede haber cultura sin una sociedad, ya que no puede haber una sociedad sin individuos. Lo contrario —no sociedad sin cultura— vale para el hombre: ninguna sociedad humana sin cultura es conocida; incluso sería difícil de imaginar”. Traducción propia.

² “Cultura o civilización, tomado en su amplio sentido etnográfico, es ese conjunto complejo que incluye conocimiento, creencia, arte, moral, ley, costumbre y cualquier otra capacidad y hábitos adquiridos por el hombre como miembro de la sociedad”. Traducción propia.

los argumentos más significativos es el que apareció en la década de 1950 y que presentaba a la cultura como pautas de comportamiento. Según Giménez (2007) su concepción se restringe a los sistemas de valores que regulan la conducta de los individuos que pertenecen al mismo grupo social. Así, al relacionarse con las formas de comportamiento, el concepto de cultura adquiere un carácter abstracto, definido de la siguiente manera: “conjunto aprendido de tradiciones y estilos de vida, socialmente adquiridos, de los miembros de una sociedad, incluyendo sus modos pautados y repetitivos de pensar, sentir y actuar (es decir, su conducta)”. (Harris, 2011, p. 4).

Uno de los principales representantes de esta postura fue Franz Boas, quien reformuló el concepto adoptado por Tylor para enfocarse solo en aquellos aspectos que tienen que ver con la cultura y rechazando modelos de determinación biológica o racial (Korsbaek y Bautista, 2006). Así, para Boas la concepción de la cultura es la siguiente:

Puede definirse a la cultura como la totalidad de las reacciones y actividades mentales y físicas que caracterizan la conducta de los individuos componentes de un grupo social, colectiva e individualmente, con relación a su ambiente natural, a otros grupos, a miembros del mismo grupo y de cada individuo hacia sí mismo. También incluye los productos de estas actividades y su función en la vida de los grupos. La simple enumeración de estos varios aspectos de la vida no constituye empero, la cultura. Es más que todo esto, pues sus elementos no son independientes, poseen una estructura. (Boas, 1964, p. 166).

Para el autor la cultura depende del entorno, de igual forma, toda cultura es única y debe ser estudiada con detalle. En razón a esto último, Boas, a diferencia de Tylor, plantea la existencia de *culturas* que se encuentran históricamente condicionadas, por tanto, no hay culturas superiores o inferiores, solo diferentes entre sí. Por otro lado, Boas (1964) argumenta también que, si la cultura solo se fundamentara en el comportamiento, entonces no habría muchos elementos para poder diferenciarla del mundo animal. Por lo tanto, el autor se basa en la capacidad racionalizadora del ser humano, así como la valoración ética y estética que realiza de las acciones que comete. De esta manera, rechaza las diferencias mentales entre las razas, y más bien, plantea que la diferencia entre ellas no se encuentra ligada a sus capacidades mentales, sino al entorno social en donde cada una se desarrolla.

Siguiendo esta misma línea se encuentra el antropólogo y lingüista estadounidense Edward Sapir, para quien el concepto de cultura depende de las manifestaciones y puntos de vista sobre la vida que pertenecen a un determinado grupo social, otorgándole una particularidad que lo diferencia de otros grupos.

To limit the term, as is sometimes done, to art, religion, and science has again the disadvantage of a too rigid exclusiveness. We may perhaps come nearest the mark by saying that the cultural conception we are now trying to grasp aims to embrace in a single term those general attitudes, views of life, and specific manifestations of civilization that give a particular people its distinctive place in the world³. (Sapir, 1956, p. 83).

Sapir también desarrolló una relación entre la antropología y la lingüística, argumentado que el lenguaje es una actividad exclusivamente humana y es producto de un medio cultural.

Las ideas de Boas tuvieron otros importantes seguidores como Margaret Mead, Ruth Benedict, Ralph Linton, Melville J. Herkovits, para quienes el concepto de cultura se encontraba vinculado a la psicología. Por este motivo, realizaron estudios enfocados en la comprensión de los rasgos psicológicos y las características de la personalidad entre las culturas (Korsbaek y Bautista, 2006). Aunque sus aportes fueron de gran relevancia, sobre todo en el campo de la psicología, se concebía que la cultura no estaba ligada a la práctica social, sino a los modelos de comportamiento.

Giménez (2007) plantea que el concepto de cultura debe ser concebido desde su definición simbólica, por este motivo, argumenta que el gran cambio en la formación del concepto llegó con la aparición de los estudios de Clifford Geertz, *The Interpretation of the Cultures* (1973), quien se desliga de lo establecido por Boas y sus discípulos para apelar al aspecto simbólico de la cultura, reformulando su concepción en términos de significados. De esta

³ "Limitar el término, como se hace a veces, al arte, la religión y la ciencia tiene nuevamente la desventaja de una exclusividad demasiado rígida. Quizás podamos acercarnos al concepto al decir que este busca abarcar en un solo término esas actitudes generales, puntos de vista de la vida y manifestaciones específicas de la civilización, que le dan a un pueblo particular su lugar distintivo en el mundo". Traducción propia.

manera, considera a la cultura como una concepción simbólica, analizando los fenómenos culturales como fenómenos simbólicos:

Entendida como sistema en interacción de signos interpretables (...) la cultura no es una entidad, algo a lo que puedan atribuirse de manera casual acontecimientos sociales, modos de conducta, instituciones o procesos sociales; la cultura es un contexto dentro del cual pueden describirse todos estos fenómenos de manera inteligible, es decir, densa. (Geertz, 2003, p.27).

Así, la concepción simbólica del término cultura representa un punto de partida para los análisis y enfoques posteriores; ya que desde el punto de vista de Geertz (2003) la cultura denotaba un esquema de significados transmitidos y expresados a través de las *formas simbólicas*⁴, por medio de las cuales el individuo desarrolla sus conocimientos y adopta actitudes frente a la vida. Geertz considera al análisis cultural como la explicación interpretativa de los significados que están contenidos en las formas simbólicas (Thompson, 2002).

Uno de los principales aportes de este autor es alejar el significado de cultura de los modelos de comportamiento y de las estructuras psicológicas. La cultura, para Geertz, no es una característica de la personalidad o del pensamiento de alguien. En cambio, sí es importante estudiar a la cultura desde una concepción semiótica, como si fuera un texto decodificado; es decir, de utilizar la metáfora del texto para el análisis y la interpretación de los sistemas sociales. “Considero que la cultura es esa urdimbre y que el análisis de la cultura ha de ser, por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones”. (Geertz, 2003, p. 20).

No obstante, esta propuesta interpretativa presentaba varias deficiencias como, por ejemplo, que la interpretación sea errónea a lo que realmente significaba la manifestación cultural analizada, o que se la descontextualice. Por este motivo, aunque la dimensión simbólica planteada por Geertz tuvo la

⁴ Según Giménez (2007) la definición de simbolismo por parte de Geertz, estaba enfocado en las representaciones sociales materializadas en formas sensibles, o *formas simbólicas* y que pueden ir desde acciones, modos de comportamiento, expresiones hasta artefactos, la escritura, etc. Todos estos eran considerados como símbolos que formaban parte del significado de cultura.

capacidad de reorientar la discusión sobre el término cultura hacia una mirada simbólica; fue criticada por no considerar como igual de importante las relaciones sociales estructuradas donde se insertaba. De esta manera, los aportes del sociólogo John B. Thompson (2002) cuestionan, entre otros argumentos⁵, que el concepto no se inserte en los contextos sociales:

La concepción simbólica de la cultura, especialmente como se ha elaborado en los escritos de Geertz, no consigue prestar suficiente atención a los problemas del poder y el conflicto, y de manera general, a los contextos sociales estructurales en los cuales se producen, transmiten y reciben los fenómenos culturales. (Thompson, 2002, p. 202).

Esta crítica le dio a Thompson la oportunidad de proponer su *concepción estructural de la cultura*: “con la cual me refiero a una concepción de la cultura que enfatiza *tanto* el carácter simbólico de los fenómenos culturales *como* el hecho de que tales fenómenos se inserten siempre en contextos sociales estructurados”. (Thompson, 2002, p. 203). De esta manera, el autor considera que el análisis cultural debe comprender las formas simbólicas relacionadas con su contexto y procesos históricos que están estructurados socialmente, y en los cuales se producen, transmiten y reciben. Se propone, entonces, la importancia de la contextualización, ya que sin un referente adecuado se obtiene una visión idealista y descontextualizada de la cultura.

Tomando en cuenta las apreciaciones de Thompson, Giménez (2007) define la cultura de la siguiente manera: “organización social de significados, interiorizados de modo relativamente estable por los sujetos en forma de esquemas o de representaciones compartidas, y objetivados en formas simbólicas, todo ello en contextos históricamente específicos y socialmente estructurados”. (p. 49).

⁵ Además de los cuestionamientos mencionados, John B. Thompson (2002) en su libro *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*, plantea dos críticas adicionales al trabajo de Geertz. En primer lugar, en su afán de caracterizar el término cultura, hace uso de él en distintos términos, considerándolos de formas diferentes, que a su vez no son tan consistentes. En segundo lugar, se encuentra con la noción que tiene del texto y como lo relaciona con el análisis cultural. Así, por un lado, sugiere que la práctica de la etnografía es la producción de textos, donde se fija lo dicho en un discurso social; sin embargo, no tiene argumentos académicos que respalden esta afirmación. Y, por otro lado, sugiere que los patrones de significado están en sí contruidos como texto, y se apoya en los estudios de Paul Ricoeur para esto. Sin embargo, en el enfoque de Ricoeur, según Thompson, no se puede argumentar lo señalado.

Así, en la concepción simbólica de la cultura planteada por Giménez, esta se desarrolla en un ámbito de creencias, valores y prácticas, etc., que deben existir en un tiempo, contexto histórico y un espacio definido, y no en una forma abstracta. En razón a esto, se entiende que la cultura es una práctica social, producto de la relación del hombre con otros que conforman su comunidad, pero también de la relación que tiene con el entorno donde se encuentra inmerso. Por consiguiente, la cultura está basada en significados que tienen sentido en la realidad en la que vive, otorgándole coherencia.

La cultura, entonces, establece una relación estrecha con la sociedad, y es precisamente esta relación la que evidencia uno de sus atributos más destacables, su carácter dinámico. Así, ya que las sociedades están definidas por los sucesos históricos, temporales y ubicados en un contexto determinado que continuamente está evolucionando, la cultura también se encuentra en constante evolución: “las sociedades se han constituido como tales a través de procesos, hechos y relaciones sociales realizadas en un tiempo y lugar determinados; de aquí el carácter específico de la cultura, la cual existe en un proceso de transformación continua”. (Charles, 1987, p. 126).

Por tanto, según Charles (1987) es precisamente este atributo dinámico que corresponde al carácter socio histórico que tiene la cultura la que permite no solo reafirmar su carácter social, sino también establecer una diferencia entre las diversas formaciones sociales. De esta manera, cada sociedad se diferencia una de otra por su cultura, ya que cada una de ellas tiene un modo distinto de verse y de concebir al mundo. De igual forma, gracias al carácter social de la cultura es posible que esta pueda perdurar en el tiempo sus elementos y manifestaciones culturales.

Finalmente, el concepto de cultura ha mostrado un vasto repertorio de significados que han sido formulados y reformulados según las corrientes y preocupaciones de las épocas; sin embargo, a pesar de las diferencias, no se puede negar su dimensión social. La cultura, entonces, forma parte y conforma

la realidad social, siendo un elemento constitutivo y a la vez, constituyente de la misma. Así, la cultura es parte de lo que significa *ser humano*.

Precisamente, una de las definiciones más completas en torno al término, y que toma en cuenta todas las consideraciones anteriormente planteadas, es la formulada por la UNESCO:

Cultura puede considerarse actualmente como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias y que la cultura da al hombre la capacidad de reflexionar sobre sí mismo. Es ella la que hace de nosotros seres específicamente humanos, racionales, críticos y éticamente comprometidos. A través de ella discernimos los valores y efectuamos opciones. A través de ella el hombre se expresa, toma conciencia de sí mismo, se reconoce como un proyecto inacabado, pone en cuestión sus propias realizaciones, busca incansablemente nuevas significaciones, y crea obras que lo trascienden. (Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales – MONDIACULT, México D.F., 1982).

De esta manera, la cultura es transversal, ya que impacta en todos los ámbitos de la vida del ser humano y se encuentra presente en todas las dimensiones de su vida social. Por este motivo, una de las principales relaciones que se ha establecido, y que tiene que ver en gran medida con el efecto de la cultura reflejada en resultados colectivos es la que mantiene con el *desarrollo*.

3.2.1 Cultura y Desarrollo

Los términos de cultura y desarrollo no siempre se han relacionado, no porque no exista una conexión entre ambos conceptos, sino porque a través de las décadas se le ha atribuido al término de desarrollo un enfoque marcadamente económico. De esta manera, las primeras investigaciones al respecto orientaron sus estudios al tema del crecimiento, asociando el progreso de un país con sus niveles de incremento en su Producto Bruto Interno (PBI) y su ingreso nacional per cápita por encima de las tasas de crecimiento de la población; ya que se consideraba que, al aumentar estos niveles, los resultados repercutirían en beneficios económicos y sociales para la población.

De esta manera, los primeros estudios vinculados al desarrollo delimitaron su accionar al impacto de las transformaciones de las estructuras económicas en las sociedades, así como el análisis de aquellos elementos o situaciones que podían bloquear, de alguna manera, el progreso. En el caso de los países subdesarrollados, se les concebía como naciones dependientes.

En razón a esto, los primeros enfoques desde el campo de estudio de la economía giraron en torno a los postulados del liberalismo, el cual argumentaba que el desarrollo se encontraba en la acumulación de riquezas, pues así se podía abastecer las necesidades de la población. Frente a esta posición, surge la teoría keynesiana, cuyos fundamentos planteaban el denominado *Estado de Bienestar*, argumentando que es el Estado quien debe orientar el crecimiento económico y el desarrollo brindando seguridad a sus ciudadanos.

El tema del desarrollo también llevó a reflexiones profundas sobre los problemas en torno al atraso y al subdesarrollo de las sociedades. Debido a esto, el enfoque marxista argumentaba que los países subdesarrollados no alcanzarían un desarrollo pleno, pues esto significaba interferir con los intereses de los países desarrollados. Por este motivo, propusieron el socialismo como modelo económico alternativo.

Estos enfoques se esforzaron en demostrar que el énfasis se encontraba en la actividad económica, entendiendo al desarrollo como el resultado positivo de una mayor participación del país en el campo de la industria y los servicios. No obstante, es necesario distinguir que no siempre hay una relación directamente proporcional entre el desarrollo económico de un país y el bienestar de todos sus habitantes.

En este sentido, en lo referido al crecimiento (en términos de PBI e Ingreso Nacional Per Cápita) no se asegura el bienestar, la mejora en la calidad de vida, ni garantiza una situación de equidad para todos. Por este motivo, a partir de la década de los sesenta surgieron diversos planteamientos que demostraban la

importancia de otros factores fuera de lo económico y más enfocados al aspecto social y cultural. Así, el concepto de desarrollo se examina desde un aspecto más amplio en la vida del ser humano y ya no se centra exclusivamente en su capacidad adquisitiva.

De esta manera, en el proceso de avanzar hacia una visión integral del término de desarrollo, la UNESCO empezó a señalar la necesidad de contemplar a la cultura dentro de la visión de la cooperación internacional⁶, para así, posteriormente, considerarla como elemento necesario para lograr el pleno desarrollo de las personas y las sociedades que habitan. Desde este enfoque se propone un *desarrollo en la cultura* puesto que todas las actividades planteadas por el hombre se realizan dentro de un contexto cultural:

La cultura, entonces, está conformada tanto por lo material como por lo espiritual. Según esta visión, toda manifestación humana es un producto cultural; por lo tanto, la economía como el desarrollo material y las creencias que sobre esta se construyen y se transforman, integran la cultura. No es posible, entonces, separar la cultura de las actividades económicas, y menos aún pensar el desarrollo fuera de la cultura, ya que constituiría un contrasentido. El desarrollo, necesariamente, emerge y se proyecta dentro de un determinado contexto cultural, y en tanto no se reconozca como un proceso anclado en dicho contexto no podrá ser aplicado a otros contextos con una alta seguridad de éxito o aprobación. (Romero, 2005, p. 22).

Por este motivo, considerar el enfoque económico como un indicador estrictamente único para el desarrollo, no solo no permitía ver un panorama completo, sino que también ocultaba desigualdades sociales y otros enfoques de crecimiento. Por eso, como una propuesta alterna las Naciones Unidas, a través del Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), emplea una perspectiva distinta donde promueve el desarrollo humano como un factor clave, a partir de la libertad y la formación de las capacidades humanas, considerando a la persona como eje clave para el proceso de desarrollo.

⁶ Artículo II de la Declaración de los Principios de la Cooperación Cultural Internacional: "Las naciones se esforzarán por lograr el desarrollo paralelo y, en cuanto sea posible, simultáneo de la cultura en sus diversas esferas, con el fin de conseguir un equilibrio armónico entre el progreso técnico y la elevación moral e intelectual de la humanidad"

De esta manera, los estudios del PNUD proponen que el desarrollo humano no debería enmarcarse solo en el crecimiento económico, sino abrirse hacia una realidad que incluye otros aspectos, como el acceso a la educación, a la salud y la calidad de vida. En razón a esto, la cultura adopta un especial interés para el desarrollo.

Este enfoque es en especial apoyado por Amartya Sen, Premio Nobel de Economía en 1998, quien propone al desarrollo como generador de libertad, sustentando que la consecución de este –el desarrollo– se encuentra completamente subordinado al libre albedrío de las personas. Así, él entiende a las libertades humanas como oportunidades determinadas por otras realidades, como lo son las condiciones que facilitan el acceso a la educación, la salud y las libertades cívicas. En función a estas el individuo será capaz de vivir la vida que desea, logrando así un desarrollo integral: “Su relevancia para el desarrollo no tiene que establecerse a través de la contribución indirecta al crecimiento del PNB o a la promoción de la industrialización; sucede que estas libertades y derechos son asimismo una muy efectiva contribución al progreso económico”. (Sen, 2000, p.16).

De esta manera, para el autor la cultura es un medio para el desarrollo y se valora en sí misma. Esta propuesta es contraria al enfoque anterior y asegura que es el crecimiento económico el que debe convertirse en un medio para lograr lo que Sen propone como libertades culturales y demás libertades intrínsecas.

En este sentido, la cultura sería un medio para lograr valores universales como la democracia, la participación y la gobernanza; las cuales, en consecuencia, derivarían en un desarrollo integral al implicar un progreso no solo económico, sino también político y social. Por este motivo, la ausencia de las libertades humanas significaba que la persona esté expuesta a escasas oportunidades que impidan su crecimiento y, por ende, el de la comunidad en la que se encuentra inmersa.

Si el desarrollo genera libertad, surge entonces un importante motivo para concentrarnos en ese objetivo trascendental en lugar de dedicarnos a perseguir ciertos propósitos particulares o una lista de instrumentos especialmente seleccionada (...) El desarrollo requiere de la eliminación de importantes fuentes de la ausencia de libertad como son: pobreza, tiranía, oportunidades económicas escasas y privaciones sociales sistemáticas, falta de servicios públicos, intolerancia y sobre actuación de estados represivos. (Sen, 2000, p. 15).

Entonces, para Sen, solo si un individuo tenía completa libertad para participar en la vida social, política y económica de su comunidad, existía un desarrollo. Este enfoque fue importante para idear un nuevo instrumento de medición que demuestre que los indicadores para el desarrollo deberían reflejar una serie de condiciones que puedan garantizar que las personas tengan la libertad de demandar aspiraciones más justas para mejorar su calidad de vida. Este instrumento se articularía para generar una tendencia internacional a fin de que todos los países se preocupen por desarrollar estas condiciones en sus sociedades; la cuales, además, deberían girar en torno a temas como salud, educación, cultura, ingreso digno, etc. Estas características se medirían a través de indicadores que conformarían el Índice de Desarrollo Humano⁷ (Gutiérrez, 2007).

Esta nueva apertura del concepto de desarrollo no reducía el crecimiento a una actividad meramente mercantil, sino que marcaba la pauta para considerar que el progreso significaba brindar a la población la capacidad de tener acceso a mejores oportunidades que contribuyan a su bienestar social. Además, se convirtió en una tendencia mundial, considerándose un gran avance para las políticas públicas, las cuales se verían obligadas a incorporar también estas nociones en sus planteamientos⁸.

⁷ El índice de Desarrollo Humano (IDH) es un indicador sintético de los logros medios obtenidos en las dimensiones fundamentales del desarrollo humano, a saber, tener una vida larga y saludable, adquirir conocimientos y disfrutar de un nivel de vida digno. El IDH es la media geométrica de los índices normalizados de cada una de las tres dimensiones.

⁸ Mediante el *Decenio Mundial para el Desarrollo Cultural (1988 – 1997)* la UNESCO planteó los siguientes objetivos para su agenda de cultura y desarrollo: reconocer la dimensión cultural del desarrollo, afirmar y enriquecer las identidades culturales, aumentar la participación en la vida cultural y fomentar la cooperación cultural internacional. Según Martinell (2010) este documento sienta las bases para una nueva visión del binomio desarrollo – cultura, ya que evidencia la necesidad de definir las necesidades culturales, lo cual se profundizaría con el PNDU del 2004.

De esta manera, las aportaciones de la cultura al desarrollo tienen ya un alcance significativo, y aunque no se puede garantizar que a nivel internacional todos los países dirijan sus políticas de desarrollo desde un enfoque plenamente cultural, sí se puede percibir grandes avances en los esfuerzos de gobernanza y reforzamiento institucional. Actualmente, estos ya conciben a la cultura como un eje importante para las políticas públicas.

Por este motivo, entender que la cultura y el desarrollo son dos conceptos inherentes el uno al otro es entender que el enfoque cultural otorga a los miembros de una sociedad libertad y oportunidades sociales que están directamente relacionadas con la educación, el empleo, su tiempo de ocio, etc. Son imprescindibles para garantizar su bienestar integral, factor clave y necesario para lograr un desarrollo sostenible⁹.

Finalmente, los intangibles ligados a la cultura también contribuyen a la construcción de una ciudadanía democrática y aportan la base para políticas más integradoras. En razón a esto, el impacto de la cultura no solo se limita a la contribución de una mejora en la calidad de vida, sino que indirectamente fomenta la cohesión social y la estructuración de la vida colectiva y ciudadana.

3.3. Identidad

En el contexto actual, marcado por las implicancias que trae consigo el fenómeno de la globalización, el significado del término identidad ha sido relacionado con diferentes campos de estudio de las ciencias sociales para profundizar acerca de su relación y sus vínculos con los diferentes actores que

⁹ En razón a esto, para Amartya Sen (1997) el papel de la cultura en el desarrollo tiene tres sentidos. En primer lugar, es *constituyente* debido a que, al privar a las personas de la oportunidad de entender y cultivar su creatividad, impiden también su desarrollo cultural; es *evaluativa* porque tiene un carácter evaluador que determinar la importancia que el individuo le otorga a sus objetivos de vida. Y por último, es *instrumental*, ya que a través de ella —de la naturaleza de nuestra cultura y la ética de comportamiento— se buscarán los objetivos que más valoramos, independientemente de cuáles elija la persona. De esta manera, con estos argumentos, el autor sustenta que solo así se logrará una libertad cultural, y en un contexto donde una persona puede elegir entre distintas gamas de opciones, se puede garantizar un desarrollo

conforman una sociedad. El uso frecuente del término ha sido foco de interés para sociólogos, antropólogos, historiadores, politólogos, etc. quienes desde sus respectivas disciplinas han teorizado respecto al concepto para comprender el alcance de su dimensión social.

De esta manera, aunque las definiciones varían de acuerdo con el enfoque que le asigna cada campo de estudio, la palabra identidad (cuyas raíces latinas se encuentran en el término *ídem* que significa ‘el mismo’, ‘lo mismo’) parte de una definición básica más o menos común para todos los campos de estudio: “conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracteriza frente a los demás”¹⁰. Este concepto ha sido replanteado por disciplinas como la psicología, la cual lo examina de forma más profunda para exponer cómo el individuo la construye y qué relación tiene esta con su entorno social.

Es importante revisar estos aportes porque nos señalan que, desde la más temprana infancia, el ser humano tiene la capacidad de percibirse a sí mismo, es decir, tener conciencia de sí mismo, para luego asumir un rol social. Precisamente, la adjudicación de este rol social será determinada por las interacciones sociales, a través de las cuales se irá conformando su identidad.

Para entender el concepto de identidad ligado a la confrontación con un ente social es necesario destacar dos conceptos, el *yo* y los *otros*. Respecto a esto, los estudios en el campo de la psicología realizados por Reymond – Riever (1980) en torno al factor social como medio para la evolución y el desarrollo del ser humano exponen el concepto de *identificación*. Este apunta a que en un primer momento el niño asume un papel de imitación y de reproducción de un modelo adquirido por el contacto de su entorno, condicionando su desarrollo social. De esta manera, existe un ejercicio de auto reflexión donde el individuo se construye a sí mismo a partir de los demás.

¹⁰ Extraído de la definición de la RAE

Desde la sociología y la antropología el concepto de identidad también se remite a los procesos de identificación y de pertenencia a un grupo social, donde las características que se consideran parecidas o semejantes permiten actuar como elementos cohesionadores dentro de un grupo.

Identidad será comprendida generalmente como el resultado de la objetivación de los procesos de identificación, algo sustantivado y cosificado que puede ser materia de representación, discurso y práctica. En todo caso, ambas dimensiones son producto de la agencialidad social humana. (Ramírez, 2011, p. 185).

De esta manera, el ser humano como ser social, se reconoce como un individuo dentro de una colectividad que le permite establecer vínculos de semejanzas y diferencias, acercamientos o distancias con diversos grupos sociales: “Tengamos en cuenta que la identidad es una relación dialéctica entre el yo y el otro. No hay identidad sin el otro. Por consiguiente, al hablar de la identidad propia hay que tener en cuenta también la identidad ajena”. (Rodrigo, 2001, P. 77).

En este sentido es importante considerar la socialización como parte fundamental para el desarrollo del ser humano. El individuo se reconoce a sí mismo y participa de sus manifestaciones culturales en tanto es un ser social; por este motivo, necesita socializar para construir su identidad. Respecto a esto, Berger y Luckmann (2003) plantean que este proceso de socialización se da en dos niveles y depende de la etapa de vida en la que se encuentre la persona. Así, en un primer momento tenemos la *socialización primaria*, la cual se da en la infancia donde el niño establece sus primeros vínculos con grupos sociales afectivos como la familia o los amigos.

El niño acepta los “roles” y actitudes de los significantes, o sea que los internaliza y se apropia de ellos. Y se vuelve capaz de identificarse él mismo, de adquirir una identidad subjetivamente coherente y plausible. En otras palabras, el yo es una identidad reflejada, porque refleja las actitudes que primeramente adoptaron para con él los otros significantes. (Berger y Luckmann, 2003, p. 165).

En este primer nivel, se le imponen los significantes correspondientes a la estructura social en la que ha nacido, y que se presenta como la realidad objetiva. Además, no existe un cuestionamiento: “el niño no interviene en la

elección de sus otros significantes, se identifica con ellos casi automáticamente” (Berger y Luckmann, 2003, p. 165). Para el niño no existen otras realidades, por este motivo la socialización primaria es importante, porque se arraiga en el inconsciente con mucha más fuerza ya que su aprendizaje no es puramente cognoscitivo, sino que se centra más en la carga emocional de sus relaciones personales.

Sin embargo, al crecer el círculo social del joven se amplía y empieza a relacionarse con diversos grupos sociales fuera de su entorno familiar. En este contexto, el individuo se vincula con nuevos sectores diferentes a la realidad objetiva que le fue presentada en la infancia. Así, va adquiriendo diversos roles, los cuales dependen de los grupos con los que se relaciona e interioriza: “La socialización secundaria es la internalización de ‘submundos’ institucionales o basados sobre instituciones” (Berger y Luckmann, 2003, p. 172). De esta manera, en la socialización secundaria, el nivel de aprendizaje es más cognoscitivo y se evidencia una influencia de la colectividad.

De lo expuesto se desprende que, tanto la socialización primaria como la secundaria –desarrolladas en función a la relación con su entorno– son indispensables para la construcción de los roles sociales que forman parte de la identidad. Por este motivo, para asumir un rol social es necesario que dos personas se reconozcan a sí mismas como tales en algún punto, siendo capaces de reconocer la identidad del otro. Sin este reconocimiento no puede entablarse una interacción, por tanto, tampoco una sociedad. En este sentido, no se concibe una sociedad sin el reconocimiento de la identidad de los individuos que la conforman.

El interés por exponer estos argumentos no solo es mostrar los diferentes enfoques y sesgos que pueden provenir de los diversos campos que analizan el tema de la identidad, sino también exponer los elementos comunes que son más significativos en la formulación del concepto. Así, como se ha visto a través de las definiciones expuestas, hay un punto en común que es necesario recalcar,

debido a su característica social: la identidad se encuentra intrínsecamente relacionada con la *cultura*.

De esta manera, la identificación que realiza el individuo con los grupos sociales con los que interactúa significa también una identificación con ciertos valores, principios y tradiciones compartidas. Esto quiere decir que la cultura se inscribe como el lugar donde se va a desarrollar la identidad del individuo. El ser humano interioriza la cultura en la que nace y es a través de esta donde establece sus diversas relaciones.

Entender que la cultura y la identidad conforman una pareja indisociable permite comprender que precisamente es esta característica la que diferencia unos grupos sociales de otros. Para construir su identidad, el individuo se basa en la identificación de características similares al grupo social, lo cual significa que también hay rasgos que no comparte con ellos, permitiendo establecer una diferenciación. Por este motivo, también en la diferencia, el individuo reconoce la identidad de los otros.

Resumiendo lo hasta ahora señalado, podemos abordar la concepción de la identidad en dos niveles. En un primer momento, tenemos el nivel individual, que consiste en un ejercicio de conciencia que el individuo realiza de sí mismo, a través de las relaciones que ha mantenido y mantiene con sus diferentes entornos sociales. Este proceso sucede en un contexto compuesto por atributos culturales que tienen asignados diferentes valores y significados, establecidos previamente por la comunidad en donde se inserta el individuo, y que se mantienen más o menos estables en el tiempo. En un segundo nivel, se destaca inmediatamente que esta autoconciencia, es decir, el ejercicio de reflexión que realiza la persona sobre sí tiene que ser advertida por otros individuos, ya que la identidad se mantiene y se manifiesta a través de las interacciones sociales.

Así, es necesario que haya un reconocimiento por parte del otro, debido a que buena parte de nuestra identidad se construye gracias a los vínculos que establecemos con los demás. No obstante, ello no quiere decir que se acepte de

forma pasiva o se imite comportamientos generalizados en aras de satisfacer las expectativas de los otros. Recordemos que desde que el individuo sale del ámbito familiar y se relaciona con diversos grupos sociales, empieza a establecer una diferencia, dada su capacidad de decidir qué es lo que quiere mostrar, con qué modelos o roles se asemeja y con cuales se diferencia. En este sentido, se concibe que esta relación con los demás también es una negociación entre cómo queremos que los demás nos reconozcan (nuestros atributos característicos ligados a los propios juicios que elaboramos de nuestra realidad objetiva) y a la vez, la necesidad de identificarnos al grupo social al que pertenecemos. Ambos conceptos se unen para formar la identidad única del ser humano.

3.3.1 Principales características de la identidad

Las perspectivas de las ciencias sociales que analizan el concepto de identidad concentran sus estudios en los individuos y cómo afectan en ellos los vínculos que establecen con su entorno. Partiendo de la premisa que afirma que la identidad es una construcción subjetiva, insertada en un contexto social y determinada en cierta medida por las relaciones que entabla el individuo con otros, se deduce entonces que los elementos que la conforman no son siempre los mismos para todos.

De esta manera, el hecho de que la identidad se inserte en un contexto cultural donde el individuo tiene la posibilidad de establecer relaciones con múltiples representaciones culturales, normas, valores, creencias, símbolos, etc., con los cuales se irá identificando o diferenciando a lo largo de su vida, marca una diferencia entre las sociedades tradicionales. Así, encontramos sociedades caracterizadas por la homogeneidad social, donde las acciones de los individuos que la conforman son regidas por estrictos patrones culturales dictados por un referente único (como la religión o un partido político); frente a sociedades modernas donde el intercambio cultural se encuentra presente de forma constante.

Existen, entonces, identidades distintas dentro de la colectividad, así como identidades colectivas distintas unas de otras. Del mismo modo, el concepto de identidad está relacionado con diversas variables, como el aspecto social, cultural, de etnia, etc. Frente a estas múltiples concepciones, cabe cuestionarse cuáles son las características que siempre se encuentran presentes en toda identidad, más allá de aquellos rasgos específicos que constituyen identidades particulares:

En primer lugar, dado que la identidad está inmersa en un contexto cultural colectivo, esta tiene un *carácter dinámico*. El proceso de formación de la identidad deviene de las relaciones del individuo, las cuales permiten que se vaya modificando a sí mismo “los individuos conforman su identidad gracias a la interacción social, gracias a la existencia de relaciones sociales. La identidad se construye desde/en el lugar que ocupan dentro de las relaciones sociales y todo lo que éstas implican y suponen” (Agulló, 1997, p. 220). Por este motivo, existe una evolución de la identidad que se va desarrollando a medida que el individuo es más consciente de los círculos sociales que lo rodean: desde su primer acercamiento, a través de la madre, hasta el resto de los individuos y grupos sociales que conforman las sociedades con las que tiene contacto a lo largo de su vida.

El hecho de que desde el nacimiento hasta la muerte interactuemos con otros condiciona, sin ninguna duda, nuestra personalidad, los valores en los que creemos y el comportamiento que desarrollamos. Sin embargo, la socialización también es el origen de nuestra propia individualidad y libertad. En el curso de la socialización cada uno desarrolla un sentido de la identidad propia y la capacidad de pensar y actuar de forma independiente. (Giddens, 2000, p. 73).

De esta manera, las experiencias vividas se conjugan para dar continuo movimiento a la formulación de cómo el individuo se va percibiendo a sí mismo y responde a los acontecimientos. En referencia a esto, Giddens (1997) vincula la identidad con el desarrollo del yo, el cual se irá construyendo en función a sucesos que constituyen las biografías de los individuos y que se desarrollan a lo largo de sus vidas.

Respecto a este punto, también se resalta como característica de la identidad el que sea concebida como una construcción narrativa, donde se enfatiza su función de continuidad a través de una serie de acontecimientos que le otorgan el dinamismo a su vida. A la vez, le permite al individuo responder a sus cuestionamientos sobre quién es y quién quieren ser.

We achieve our personal identities and self-concept through the use of the narrative configuration and make our existence into a whole by understanding it as an expression of a single unfolding and developing story. We are in the middle of our stories and cannot be sure how they will end; we are constantly having to revise the plot as new events are added to our lives. Self, then, is not a static thing or a substance, but a configuring of personal events into an historical unity which includes not only what one has been but also anticipations of what one will be¹¹. (Polkinghorne, 1988, p. 150).

Así, la identidad se desarrolla como una estructura dinámica, constante y cambiante, debido a la capacidad de modificarse que tiene el individuo frente a los acontecimientos y cambios que le suceden, sin perder el sentido de continuidad y reconocerse a sí mismo como la misma persona. El dinamismo de la identidad, entonces, se debe a que el ser humano es capaz de evolucionar constantemente en el transcurso de su vida, articulando las experiencias y relaciones entabladas con su entorno social (que implican el rechazo selectivo y la asimilación mutua) para así hacer de su identidad un hecho evolutivo y constante.

En segundo lugar, se considera a la identidad como *compuesta*. A lo largo de su vida, el individuo se expone a diferentes valores, costumbres, tradiciones, etc., provenientes de su entorno social y su cultura, que de alguna manera influyen en la construcción de su identidad. Así, como argumenta Giménez (2007) “El concepto de identidad es inseparable de la idea de cultura, debido a que las identidades sólo pueden formarse a partir de las diferentes culturas y

¹¹ “Logramos nuestra identidad y el concepto de nosotros mismos mediante el uso de la configuración narrativa, y damos unidad a nuestra existencia entendiéndola como expresión de una historia singular que se despliega y se desarrolla. Estamos en medio de nuestras historias y no podemos estar seguros de cómo van a terminar; tenemos que revisar constantemente el argumento a medida que se añaden nuevos acontecimientos a nuestras vidas. El Yo, por consiguiente, no es una cosa estática o una sustancia, sino una configuración de acontecimientos personales en una unidad histórica, que incluye no sólo lo que uno ha sido sino también las anticipaciones de los que uno será”. Traducción propia.

subculturas a las que se pertenece o en las que se participa” (p. 54). De esta manera, el individuo es capaz de sintetizar una serie de características que le han sido transmitidas de distintas tradiciones culturales, y que irá integrando a su vida según sus propias necesidades.

En tercer lugar, la identidad es *dialéctica*, no se concibe sino en interacción con los otros, debido a que el individuo se encuentra en un constante proceso de socialización y aprendizaje. Respecto a este punto, Mead (1970) sostenía que la construcción del sujeto se daba a lo largo de su vida, y era influenciado por su experiencia social: “The self is something which has a development; it is not initially there, at birth, but arises in the process of social experience and activity, that is, develops in the given individual as a result of his relations to that process as a whole and to other individuals within that process”¹². (Mead, 1970, p. 135). Por consecuencia, en la construcción de la identidad, el individuo considera la existencia del otro al reconocer que la identidad de la otra persona también responde a un entorno social y cultural diferente al propio.

De esta manera, la definición de la identidad del individuo es un ejercicio de influencias mutuas para lograr un reconocimiento por parte de los demás: donde los otros definen al individuo a la par que el individuo define a los otros.

En este sentido, para Gerth & Wright (1953) la conformación de la identidad implica un contraste con el mundo “The person, accordingly, should be understood to involve two things: toward the outside world and in relation to others, we act out roles which, by virtue of our own feelings and consciousness, we ascribe to ourselves. At the same time, we “enrich” our self by accepting the challenges of external tasks and by taking over into our selves the expectations of others”¹³. (Gerth & Wright, 1953, p. 21).

¹² “El yo es algo que tiene un desarrollo; no está inicialmente allí, en el momento del nacimiento, sino que surge en el proceso de la experiencia y actividad social, es decir, se desarrolla en el individuo dado como resultado de sus relaciones con ese proceso como un todo y con otros individuos dentro de ese proceso”. Traducción propia.

¹³ “La persona, en consecuencia, debe entenderse que involucra dos cosas: hacia el mundo exterior y en relación con los demás, actuamos roles que, en virtud de nuestros propios sentimientos y conciencia, nos atribuimos a nosotros mismos. Al mismo tiempo, nos

Así, se construye una identidad con los elementos que son socialmente compartidos (*¿qué son los otros con relación a mí?*), y aquellos que son individuales (*¿quién soy yo con relación a los otros?*); es decir, en palabras de Erickson (1968):

Identity formation employs a process of simultaneous reflection and observation, a process taking place on all levels of mental functioning, by which the individual judges himself in the light of what he perceives to be the way in which other judge him in comparison to themselves (...) while he judges their way of judging him in the light of how he perceives himself in comparison to them and to types that have become relevant to him¹⁴ (p. 22).

Concluyendo, la identidad es dinámica debido a su capacidad de adquirir nuevos elementos conforme pase el tiempo y su capacidad de modificarse entorno al otro; es compuesta porque está inmersa en un subconjunto cultural; y es dialéctica porque necesita de los demás para definirse a sí misma y para ser reconocida por la sociedad.

Finalmente, para finalidad de este trabajo, queda definida la identidad como un proceso de construcción que depende del entorno social y de las relaciones que establezca el individuo para que pueda realizar un proceso subjetivo y reflexivo en donde defina qué es lo que comparte y qué lo hace diferente a los demás. Asimismo, se puede decir que al proceso de identidad se incorporan diversos elementos que se encuentran inmersos en la cultura (o culturas) con las cuales se relaciona el individuo.

“enriquecemos” a nosotros mismos al aceptar los desafíos de las tareas externas y al asumir en nosotros mismos las expectativas de los demás”. Traducción propia.

¹⁴ “la formación de la identidad emplea un proceso de reflexión y observación simultánea, un proceso que tiene lugar en todos los niveles de funcionamiento mental, mediante el cual el individuo se juzga a sí mismo a la luz de lo que percibe como el modo en que otros lo juzgan en comparación con ellos mismos (...) mientras él juzga su manera de juzgarlo a la luz de cómo se percibe a sí mismo en comparación con ellos y con los tipos que se han vuelto relevantes para él”. Traducción propia.

3.3.2 Identidad Cultural

Cultura e identidad son dos conceptos que se encuentran relacionados estrechamente. Por un lado, la cultura, al ser considerada un sistema de creencias, valores, símbolos y prácticas colectivas, constituye un comando de referencias donde se desarrollará la concepción de identidad por parte del individuo. Por otro lado, la identidad no es sino la representación de la cultura interiorizada que bajo este ángulo adoptará una función tanto de diferenciar unos sujetos de otros, como de crear vínculos de pertenencia con aquellos con los que se identifica como comunes.

La identidad cultural, por lo tanto, es la unión de ambos conceptos en una relación donde el referente identitario del individuo está inmerso en las expresiones de sus respectivas particularidades culturales; las cuales deben ser reconocidas y respetadas por formar parte de la dimensión cultural de sus derechos humanos. De esta manera, “la expresión *identidad cultural* debe entenderse como el conjunto de referencias culturales por el cual una persona, individual o colectivamente, se define, se constituye, comunica y entiende ser reconocida en su dignidad” (Declaración de Friburgo, 2007, p. 5)¹⁵.

La identidad cultural de un individuo o de una comunidad viene a ser definida a través de los diversos aspectos que plantea la cultura con relación a sus expresiones como la lengua, las relaciones sociales, los rituales dentro de la comunidad, los comportamientos colectivos etc., los cuales son productos de la comunidad, es decir, que nacen de forma anónima e inmaterial y se mantienen a través del tiempo.

Por consiguiente, en términos sociales, la identidad cultural constituye un elemento cohesionador, ya que a través de sus atributos culturales permite que

¹⁵ La *Declaración de los Derechos Culturales de Friburgo* tuvo lugar el 7 de mayo de 2007 como una iniciativa presentada por el Observatorio de la Diversidad y los Derechos Culturales, junto con la Organización Internacional de la Francofonía y la UNESCO, con la finalidad de demostrar la importancia y relevancia cultural de los derechos culturales, así como las dimensiones culturales de los derechos humanos. La Declaración fue apoyada por más de cincuenta expertos en derechos humanos, así como una plataforma de ONG's.

individuos con intereses en común se identifiquen a sí mismos como una comunidad. De esta manera, la identidad cultural se expresa como un sentimiento personal en la experiencia y la vez, como pertenencia a una colectividad. Así, funciona como un elemento capaz de “vertebrar, cohesionar e incluso otorgar sentido a la organización social y a la política de los agentes sociales”. (López, 2007, p. 121).

Por otro lado, es importante recalcar que el sentido de pertenencia a una colectividad o un grupo social que genera la identidad cultural, no se encuentra necesariamente localizado de forma geográfica, ya que también se presenta en casos de desplazamiento, como sucede con los refugiados o los migrantes. En estos casos, las manifestaciones culturales dentro de la comunidad siguen realizándose como una forma de marcar lo distintivo dentro de una sociedad multicultural.

El patrimonio cultural forma parte importante de la identidad cultural. Es a través de esta que la identidad cultural puede manifestarse. De esta manera, el patrimonio cultural tiene un carácter simbólico que encierra los elementos y expresiones más relevantes y significativos culturalmente. De igual forma, se configura como un agente activo de la sociedad, identifica los elementos que más se valoran y los convierte en referentes de su identidad.

La UNESCO ha reconocido la importancia del patrimonio cultural y su relación con la identidad cultural a través de la definición elaborada en la “Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales” celebrada en México en 1982, donde la comunidad internacional llegó al siguiente acuerdo sobre el patrimonio cultural:

El patrimonio cultural de un pueblo comprende las obras de sus artistas, arquitectos, músicos, escritores y sabios, así como las creaciones anónimas surgidas del alma popular, y el conjunto de valores que dan sentido a la vida. Es decir, las obras materiales y no materiales que expresan la creatividad de ese pueblo: la lengua, los ritos, las creencias, los lugares y monumentos históricos, la literatura, la obra de arte y los archivos y bibliotecas. Todo pueblo tiene el derecho y el deber de defender su patrimonio cultural, ya que las sociedades se reconocen a sí mismas a través de los valores en que encuentran fuente de inspiración creadora. (UNESCO, 1982).

Por consiguiente, la identidad cultural está ligada al patrimonio cultural, porque a través de estas representaciones se entienden el modo de sentir y actuar que tiene un individuo o su comunidad, así como su forma de comprender el mundo. De esta manera, el patrimonio cultural puede expresarse como un mueble o inmueble que tenga importancia o sea de valor relevante para un pueblo (patrimonio tangible o material); así como las tradiciones, expresiones orales, la lengua, las danzas, etc. (patrimonio intangible o inmaterial).

La UNESCO ha puesto especial relevancia en el patrimonio cultural inmaterial debido a que su deterioro y/o desaparición representaría un golpe contra el acervo cultural de toda la humanidad. El patrimonio cultural contribuye a que la identidad cultural de las personas o los grupos sociales sea reconocida en un tiempo, lugar y un entorno social determinado. Además, fomenta este sentimiento de identidad a través de la cohesión social y el sentido de pertenencia.

El patrimonio que ha producido a lo largo de su historia y ha logrado conservar un pueblo, es lo que lo distingue, lo que logra identificarlo, lo que alimenta su identidad cultural y lo que define mejor su aporte específico a la humanidad. (Molano, 2007, p.77).

De esta manera, la identidad cultural y el patrimonio cultural están ligados a la memoria y al pasado de una persona o de su comunidad, pero también a su presente; ya que se encuentran expuestos a los cambios propios de los factores externos que los condicionan. Por consiguiente, estos también se encuentran amenazados. La UNESCO (1982) afirma que, al dañar el patrimonio cultural, ya sea mediante negligencia, procesos de urbanización, conflictos armados, etc. se está contribuyendo a romper el vínculo existente entre el individuo y la comunidad con su pasado. Su conservación favorece al reconocimiento de su historia y su memoria dentro del patrimonio común de la humanidad, así como también promueve y defiende la identidad cultural de la persona o comunidad.

Su relevancia, entonces, se encuentra en reconocer que este conjunto de valores únicos e irremplazables que conforman el bagaje cultural de una persona constituye su manera de estar en el mundo. Por tanto, la importancia de la

identidad cultural se debe a que implica un reconocimiento inherente a la libertad de la persona.

La defensa de la identidad cultural es, en última instancia, la defensa de la libertad, de ser lo que uno es. Es el pedido de respeto de la heterogeneidad y pluralidad. Es la confrontación de lo particular, lo regional y lo local versus lo universal. Es la búsqueda de las raíces, de pertenencia ante el anonimato de la sociedad de masas y el etnocidio cultural (Carpio, 1990, citado por Conejo, 2002.)

Por este motivo, la identidad cultural también es un derecho cultural del ser humano, así lo presenta la UNESCO a través de la *Declaración de Friburgo* (2007) donde manifiesta que nadie debería sufrir discriminación alguna por origen, lengua, religión, idioma, o cualquier otra situación a partir de la cual defina su identidad cultural; aun cuando esta se encuentre inmersa en la diversidad, como es el contexto en el que se vive hoy en día¹⁶.

De esta manera, el derecho a la identidad cultural consiste en el respeto a las prácticas culturales de una persona o comunidad. Según Ruiz (2007) también está enfocado en ser reconocidos como diferentes, conservando la propia cultura y sus expresiones a través del patrimonio tangible e intangible. El derecho a la identidad cultural, entonces, protege a la persona y la comunidad a la que pertenece a que no sea forzada a pertenecer a una cultura diferente, o a que sea asimilado por esta.

No obstante, el contexto globalizado en el que se vive el día de hoy implica también que las culturas están en constante contacto e interacción unas con otras. La identidad cultural, por lo tanto, tampoco se encuentra ajena a esta situación, y dada su característica dinámica, se ve expuesta constantemente a un proceso de construcción y reconstrucción producto de su relación con otras culturas. El derecho cultural consiste en que se respete este intercambio y a la vez la individualidad de la identidad cultural.

¹⁶ Artículo 1 (*Principios Fundamentales*) Inciso A. "Estos derechos deben garantizar sin discriminación alguna por motivos de color, sexo, idioma, religión, convicciones políticas o de cualquier otra índole, ascendencia, origen nacional o étnico, origen o condición social, nacimiento o cualquier otra situación a partir de la cual la persona define su identidad cultural.

Es así como la identidad cultural está ligada a varios elementos culturales con los cuales se va construyendo a lo largo de su historia personal o colectiva. Por este motivo, la identidad cultural depende de la memoria para reconocer los elementos simbólicos del pasado que le ayuden a aportar un referente para su desenvolvimiento en el presente y para la construcción de su futuro.

3.3.2.1 Identidad y memoria colectiva

La memoria es un elemento inherente a la propia identidad. No existe, por consiguiente, una identidad o identidades culturales que aparezcan de la nada, al contrario, se construyen de forma colectiva a través de los referentes simbólicos que aportan las experiencias, tradiciones, prácticas, expresiones culturales; sobre todo, en base a la memoria que alberga la comunidad.

De esta manera, la memoria se convierte en parte fundamental para la construcción de la identidad a nivel individual o de forma colectiva. Su dimensión se vuelve tan significativa que incluso se ha llegado a argumentar que la pérdida de la memoria constituye también la pérdida de la identidad. Por eso “las representaciones de la identidad son indisociables del sentimiento de continuidad temporal” (Giménez, 2008, p. 20). Por lo tanto, lo que hace que una persona sea la misma a lo largo de su vida se debe a los recuerdos que el individuo conserva y puede reproducir constantemente, en otras palabras, se debe a la acumulación de la memoria que lleva consigo. Para Halbwachs (2004b) estos recuerdos que conforman la memoria impactan en la identidad “De cada época de nuestra vida, guardamos algunos recuerdos, sin cesar reproducidos, y a través de los cuales se perpetúa, como por efecto de una filiación continua, el sentimiento de nuestra identidad” (Halbwachs, 2004b, p. 111).

La memoria, por lo tanto, no se limita a un simple registro de los acontecimientos que suceden en la vida del individuo. Ya que no se puede recordar todo, la memoria realiza también un trabajo de selección, de reconstrucción de recuerdos del individuo o la colectividad que le den sentido a su pasado, adoptando incluso un papel idealizador. “La memoria no es solo

representación, sino construcción; no es solo *memoria constituida*, sino también *memoria constituyente*". (Giménez, 2008, p. 21).

De esta manera, también podemos hablar de dos tipos de memoria, *la memoria individual*, la cual ha ocupado la atención de diversas disciplinas, en especial de la psicología, que se ocupan de analizar la relación entre el cerebro, la mente, el aprendizaje y el recuerdo (Manero y Soto, 2005). Sin embargo, desde la perspectiva de las ciencias sociales, la memoria individual es analizada desde su vínculo con los procesos sociales y la relación que mantiene el individuo con los otros. Por consiguiente, los recuerdos que conforman la memoria están siempre asociados a la colectividad, ya que el individuo articula su memoria en función a la pertenencia de estos grupos sociales.

Cabe decir que cada memoria individual es un punto de vista sobre la memoria colectiva, que este punto de vista cambia según el lugar que ocupe en ella y según las relaciones que mantiene con otros entornos (...) La sucesión de recuerdos, incluso los más personales, se explica siempre por los cambios que se producen en nuestras relaciones con los distintos medios colectivos, es decir, en definitiva, por las transformaciones de estos medios, considerando cada uno aparte y en su conjunto. (Halbwachs, 2004a, p. 50 – 51).

La *memoria colectiva*, por su parte, es la memoria de un grupo que comparte experiencias y comunes. Según Halbwachs (2004a) esta se conforma por imágenes sucesivas que son compartidas por un conjunto de personas y que desean perpetuarlas en el tiempo a través de su historia "La memoria colectiva (...) presenta al grupo un cuadro de sí mismo que, sin duda, se prolonga a través del tiempo, ya que se trata de su pasado, pero de modo que se reconozca siempre en estas imágenes sucesivas". (Halbwachs, 2004a, p. 88).

De esta forma, lo característico de la memoria es su dimensión social, colectiva, del recuerdo común: cómo se recuerda, las circunstancias en las que se desarrolla el recuerdo, qué elementos se encuentran relacionados a este. Así, la memoria colectiva depende también la pertenencia del sujeto al colectivo, ya que lo vincula con los otros miembros del grupo.

Por lo tanto, la memoria es un elemento constituyente de la comunidad. La representación que tiene la sociedad de su memoria, y la forma de expresarlo en su discurso es una manera de afirmar la identidad del individuo, a través de una sensación de pertenencia a la comunidad. Por consiguiente, se considera a la memoria como un gran nutriente para la construcción de la identidad: “la memoria del pasado es la que nos dice por qué nosotros somos lo que somos y nos confiere una identidad”. (Eco, 1999, p.185).

Así, la memoria no puede separarse de la pertenencia grupal, pues es el grupo el que proporcionará los marcos para que se construya el recuerdo. Por lo tanto, la memoria tiene un carácter colectivo porque agrupa las experiencias comunes y contribuye a la articulación del orden social. De esta manera, sin la memoria colectiva sería imposible establecer vínculos sociales, y dado que el sujeto es un ser social, sería imposible construir su identidad.

La memoria colectiva, por consiguiente, establece su relación con la identidad mediante el reconocimiento de su pasado. A través de este el grupo se identificará a pesar del tiempo transcurrido, aunque lo que cambia o se modifique sean las relaciones entre sus miembros. Por este motivo “la memoria es una especie de mecanismo cultural que permite fortalecer el sentido de pertenencia a una comunidad. La identidad se encuentra ligada al sentido de permanencia a lo largo del tiempo y el espacio”. (Mendoza, 2009, p. 61).

Un recurso importante de la memoria colectiva y su relación con la identidad es que generalmente se encuentran ligadas a un espacio o territorio. De esta manera, la inscripción territorial se convierte en un lugar donde se deposita el pasado de un grupo y se convierte en un punto de referencia para el recuerdo¹⁷.

¹⁷ Respecto a este punto, Gilberto Giménez (2008) argumenta que el territorio tiene tanta relevancia para la memoria colectiva que en el caso del fenómeno de migración se observa la tendencia de estos grupos a construir redes de contacto con sus paisanos para evocar de alguna manera sus localidades de origen, a través del agrupamiento en vecindades étnicas.

Así, el espacio público viene a ser el lugar donde se muestran las diferentes narrativas identitarias, conformando un sentido para la vida del grupo a través del desarrollo de las prácticas conmemorativas.

Estas prácticas tienen como función cohesionar y formular la identidad; y lo consiguen a través de la revaloración de las conmemoraciones, así como rituales y otras prácticas que constituyen la base del recuerdo social.

Por otro lado, debido a que la memoria colectiva necesita ser aprendida, se transmite de una generación a otra mediante la ejecución de estas prácticas o tradiciones. Es así como las prácticas conmemorativas son una forma de luchar contra el olvido y mantener con vida la memoria de la colectividad.

Finalmente, la memoria y la identidad se encuentran entrelazadas porque ambas se desarrollan en un entorno social. De esta manera, la memoria se convierte en una herramienta para que todo lo relacionado con las vivencias y recuerdos en los que ha participado el individuo se integren a la visión que tiene del mundo (y como se ve en él). Al mismo tiempo, le otorga un sentido de pertenencia a un grupo social, ya que permite conectar con el pasado común compartido que también conforma su identidad.

3.3.2.2 La identidad cultural en la diversidad cultural

El mundo globalizado de hoy en día se caracteriza por su pluralismo cultural, donde las diferentes culturas, propias de los grupos humanos, viven en una constante apertura y se construyen a través de las interacciones que tienen unas con otras, estableciendo así relaciones positivas o conflictuales que guiarán su modo de actuar frente a las demás sociedades. De esta manera, nace la *diversidad cultural* como un panorama que ofrece múltiples direcciones y opciones de desenvolvimiento –a través de alternativas que el aislamiento no consigue brindar– resultando un tópico ineludible en el desarrollo de los grupos humanos y del individuo en particular.

En este sentido, la UNESCO (2002) ha establecido que la diversidad cultural es un ejercicio de los derechos culturales y por ese motivo, debe ser reconocida y respetada, ya que no solo se vuelve una parte fundamental para la construcción de la identidad, sino que también se convierte en garante para la paz y la seguridad internacional. Además, es un factor de desarrollo “entendiendo no solamente en términos de crecimiento económico, sino también como medio de acceso a una existencia intelectual, afectiva, moral y espiritual satisfactorio” (UNESCO, 2002, p. 4).

De esta manera, la noción de diversidad cultural se vuelve indisoluble al concepto de identidad cultural, ya que esta se constituye como la manera más lograda de “estar en el mundo” que tiene el individuo o el grupo humano al cual pertenece; a través de la interiorización de los valores únicos e irremplazables, provenientes de las tradiciones y las formas de expresión de las cuales forma parte. Así, la identidad cultural no puede escapar de la confrontación con otras culturas, al contrario, se enriquece gracias al contacto con otras tradiciones y valores.

Estamos ante la formación de *comunidades hermenéuticas* que corresponden a nuevos modos de percibir y narrar la identidad, y de la conformación de identidades con temporalidades menos largas, más precarias, pero también más flexibles, capaces de amalgamar, de hacer convivir al mismo sujeto, ingredientes de universos culturales muy diversos. (Martin – Barbero, 2002, Párr. 9).

Por este motivo, se puede decir que la raíz de la diversidad cultural está en reconocer la múltiple existencia de identidades culturales y su coexistencia. De esta manera, la identidad cultural también parte del reconocimiento del otro y de su cultura, así como el derecho que también tiene de afirmar y preservar su identidad cultural.

En este sentido, el fenómeno de la migración es en especial relevante. Ante un panorama tan positivo como es el de la diversidad cultural, donde la cultura ya no se encuentra necesariamente ligada al territorio, surge el siguiente cuestionamiento: qué sucede con la identidad de los individuos que se desarrollan en un contexto cultural diferente al de su origen.

Para estas consideraciones, hay que recalcar que la cultura, así como los valores culturales, se construye y se reconstruye debido a que está constantemente en movimiento, al igual que la identidad. Por lo tanto, la identidad, no solo es un proceso estático, sino que se desarrolla a lo largo de la vida del individuo en función a la situación en donde se encuentre. Para Chambers (2008) la relación entre la memoria, la cultura y la identidad se da porque el individuo se encuentra en constante movimiento a lo largo de su vida, y los elementos con los que interacciona influyen en la construcción de su ser: “Our sense of being, of identity and language, is experienced and extrapolated from movement: the 'I' doesn't pre-exist this movement and then go out into the world, the 'I' is constantly being formed and reformed in such movement in the world”¹⁸ (Chambers, 2008, p. 24).

De esta manera, si la persona se encuentra lejos de su contexto cultural original, reconstruye su identidad manteniendo el sentimiento de pertenencia hacia su lugar de origen, y a la vez, reajusta y reinterpreta sus valores y tradiciones al lugar en donde se encuentre.

None of us can simply choose another language, as though we could completely abandon our previous history and freely opt for another one. Our previous sense of knowledge, language and identity, our peculiar inheritance, cannot be simply rubbed out of the story, cancelled. What we have inherited - as culture, as history, as language, as tradition, as a sense of identity - is not destroyed but taken apart, opened to questioning, rewriting and re-routing. The elements and relations of our language and identities can neither be put back together again in a new, more critically attuned whole, nor be abandoned and denied. The zone we now inhabit is open, full of gaps: an excess that is irreducible to a single center, origin or point of view. In these intervals, and the punctuation of our lives, other stories, languages and identities can also be heard, encountered and experienced¹⁹. (Chambers, 2008, p. 24).

¹⁸ “Nuestro sentido de ser, de identidad y lenguaje, es experimentado y extrapolado del movimiento: el 'yo' no preexiste a este movimiento y luego sale al mundo, el 'yo' se está formando constantemente y reformado en tal movimiento en el mundo”. Traducción propia.

¹⁹ “Ninguno de nosotros puede simplemente elegir otro idioma, como si pudiéramos abandonar completamente nuestra historia previa y optar libremente por otra. Nuestro sentido previo de conocimiento, lenguaje e identidad, nuestra peculiar herencia, no puede ser simplemente borrada de la historia, cancelada. Lo que heredamos —como cultura, historia, lenguaje, tradición, como un sentido de identidad— no se destruye, sino que se desarma, se abre para el interrogatorio, la reescritura y el re- encaminamiento. Los elementos y relaciones de nuestro lenguaje y las identidades no pueden volver a reunirse en una nueva, más críticamente en sintonía, ni ser abandonados y negados. La zona que ahora habitamos es abierta, lleno de brechas: un exceso que es irreducible a un solo centro, origen o punto de vista. En estos intervalos, y la puntuación de nuestras vidas, otras historias, idiomas e identidades también se pueden escuchar, encontrar y experimentar”. Traducción propia.

Así, la identidad no se pierde, pues existe un permanente vínculo con la cultura de origen, solo se adapta a través de la adopción de nuevas prácticas culturales por parte del individuo. De esta manera, se ajusta al nuevo contexto situacional del cual forma parte, reconstruyendo también sus prácticas culturales, aunque a veces tenga que reproducirlas bajo una nueva mirada.

Sin embargo, este proceso implica dos direcciones. Los rasgos culturales que cambian o se modifican no solo se encuentran en el individuo que llega, sino también en la comunidad que los recibe y con los que mantiene constante interacción. Por consiguiente, se crea un espacio donde se integran ambas culturas, recreándose mutuamente, y donde debe prevalecer el respeto para contribuir al refuerzo de la cohesión social.

Por otro lado, no hay que olvidar que este proceso se encuentra inmerso en un contexto mundial donde se defiende la diversidad cultural y se exige el respeto a las diferencias culturales, lo que contribuye a reforzar las identidades de los diferentes grupos que confluyen; y a la vez, ayuda a revalorar las culturas tradicionales.

De este modo, la identidad cultural, al construirse a través de los procesos culturales y las interacciones sociales, no llega a perder su esencia en un panorama de diversidad cultural. Al contrario, reconstruye sus relaciones para seguir manteniendo y manifestando sus expresiones culturales, las cuales adquieren gran relevancia para la conservación de su cultura original. Por este motivo, reconocer y respetar las diversidades culturales implica transformar las diversidades existentes e instituir otras relaciones y vínculos entre la cultura propia y la de los demás.

3.4. La comunicación en el teatro

Partiendo de la premisa que afirma que cualquier modelo de sociedad sería imposible sin la existencia de la comunicación, cabe reflexionar sobre la dimensión de su rol en los fenómenos sociales, considerando que la

comunicación posibilita la existencia de una relación entre todos los factores que conforman una sociedad. Además, se encuentra presente en todas las manifestaciones de la vida social.

De esta manera, reconocer el papel que cumple la comunicación dentro de un discurso de desarrollo (como se concibe actualmente, desde una mirada cultural que garantiza el bienestar integral de las personas) es reconocer también la importancia de su rol protagónico. Así, como enfatiza Ulloa (2007) la comunicación requiere un análisis contante ya que, al ser parte de una manifestación cultural, evoluciona al mismo nivel que evolucionan las sociedades. Además, tiene una gran importancia “porque así los individuos se reconocen, aceptan, discrepan y se reinventan desde el intercambio de mensajes con el uso de múltiples de lenguajes”. (Ulloa, 2007, p. 68).

Por otro lado, hay que recalcar que la comunicación no solo se reduce al lenguaje verbal, a través de la transmisión de mensajes, sino que también trasfiere una cultura, una identidad, y un tipo de relación social que se entablará como base para la interacción con los demás interlocutores.

Por este motivo, la comunicación, al basarse en la construcción y transmisión de significados, comparte características indisolubles con la cultura, convirtiéndose en términos que dependen el uno del otro, como lo afirma Giménez (2009):

La cultura no solo presupone la comunicación, sino también es comunicación. Si asumimos, por ejemplo, la definición antropológica de la cultura como “pautas de significados” – que es la llamada concepción simbólica de la cultura, hegemónica en nuestros días -, nos percatamos de inmediato que hablar de “significados” implica automáticamente hablar de comunicación, porque los significados se generan siempre para alguien y en vista de alguien (p. 10).

La cultura, entonces, se encuentra inmersa en un universo donde los sujetos sociales participan constantemente de un proceso comunicativo. Por lo tanto, la cultura (que también se maneja en términos de símbolos y significados) depende de las personas que participan en ella y cómo interpretan y confieren sentido a su entorno. Por esta razón, cualquier manifestación cultural y/o

producto cultural, en este caso, la práctica teatral, puede analizarse desde un enfoque comunicacional, como es el análisis que se realizará en el siguiente subtítulo.

3.4.1 La práctica teatral como espacio de comunicación

Peter Brook, uno de los directores más influyentes del teatro contemporáneo, argumenta que se puede utilizar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo: “A man walks across this empty space whilst someone else is watching him, and this is all that is needed for an act of theatre to be engaged”²⁰ (Brook, 1968, p. 9). De esta manera, un simple acto que favorece el intercambio teatral, y que involucra un emisor y un receptor, también puede describirse como un claro e inmediato acto de comunicación.

Por consiguiente, el teatro tiene entre sus principales valores el ser una manifestación cultural que se expresa de diversas formas a través de la realización de la acción dramática, por este motivo, tomando en cuenta que el teatro constituye un conjunto de procesos y signos por ser un fenómeno fundamentalmente comunicativo y significativo, es posible relacionarlo con la comunicación, la cual servirá como marco para realizar el análisis.

En ese sentido, la Teoría de la Comunicación Humana, elaborada por profesionales del Mental Reserch Institute, de Palo Alto–California, establece como primer axioma que es “imposible no comunicar”. Este axioma está basado en el comportamiento humano y en la idea de que todo comportamiento comunica. Según Watzlawick, Beavin y Jackson (1985) al aceptar que toda conducta en una situación de interacción genera un mensaje, entonces, se considera que toda conducta es un acto comunicativo. Por lo tanto, toda “actividad o inactividad, palabras o silencio, tienen siempre un valor de mensaje: influyen sobre los demás, quienes, a su vez, no pueden dejar de responder a

²⁰ “Un hombre cruza un espacio vacío mientras otro lo observa y es todo lo que se necesita para que se dé un hecho teatral”. Traducción propia.

tales comunicaciones, por ende, también comunican”. (Watzlawick, Beavin y Jackson, 1985, p. 50).

El hecho teatral, por consiguiente, comprende un proceso comunicativo que parte desde la concepción y construcción de una obra y se desarrolla durante la escenificación. Este proceso también involucra una respuesta por parte del espectador.

Para Kowzan (1997) el hecho teatral representa un conjunto de signos que se evidencia en la escenificación, y que no puede acontecer sin la presencia de un público, ya que debe existir un destinatario que interprete los signos a los que se refiere la representación escénica. De esta manera, la interacción supone un acto de comunicación que acontece, en primer lugar, entre quienes integran la puesta en escena; y segundo lugar, entre estos y el público que observa la obra y recepciona el mensaje que encierra.

La respuesta del público se mide a través de sus reacciones, las cuales están influenciadas por diversas variables como su contexto social o sus expectativas entorno a la obra, manifestadas a través de la expresión de emociones o comentarios que realicen de ella. En este sentido, el signo más contundente que se pueda recibir de la audiencia para juzgar si el espectáculo presentado ha sido satisfactorio o no, es el aplauso final. Este acto demuestra que el público tiene la capacidad de interpretar y a la vez producir un significado. Para Ubersfeld (1989) la simplicidad de este acto demuestra lo complejo que es el proceso de recepción:

El espectador debe recomponer la totalidad de la representación en sus ejes vertical y horizontal. El espectador está obligado no solo a seguir una historia, una fábula (eje horizontal), sino a recomponer en cada instante la figura total de los signos que concurren en la representación. Está obligado, a un tiempo, a apropiarse del espectáculo (identificación) y a alejarse del mismo (distanciamiento). Posiblemente no exista una actividad que exija semejante toma de posesión intelectual y psíquica (Ubersfeld, 1989, P. 32).

Talens et al. (1980) argumenta que el montaje, si es eficaz, conseguirá lo que desea, ya que en ello se basa la función pedagógica que se le ha asignado

al teatro. Por este motivo, desde un enfoque semiótico, propone que el público interpretará la obra dependiendo del texto (el cual, en cuanto relato, ya impone posibilidades finitas para su interpretación), y que este se encuentre sujeto a un contexto definido y al grupo social al cual se encuentra dirigido.

El hecho teatral, por consiguiente, tiene por naturaleza una intención de comunicar algo, ya que busca lograr algún tipo de reacción en el público al cual se dirige. Para Ubersfeld (1989) “Ocurre con el teatro lo que con otras formas de arte: la riqueza de los signos, la extensión y complejidad de los sistemas que conforman, desbordan ilimitadamente la intención de comunicar” (p. 30). Por ese motivo, se considera que el teatro tiene un efecto catártico, ya que invita a la crítica, provoca sensaciones y, a un nivel más profundo, expone un contexto social y político que puede presentar nuevas realidades y nuevos discursos para el espectador. Para De Marinis (1997) la relación teatral (espectáculo – espectador) comprende diversos niveles de comunicación, relación e interacción que contribuyen a otorgarle un significado al hecho teatral. El teatro, por tanto, apunta siempre a tener un efecto transformador.

Por una parte, la relación teatral parece consistir, fundamentalmente, en una manipulación del espectador por parte del espectáculo (y, por lo tanto, *in primis*, por parte del actor). Mediante sus acciones, mediante la utilización de determinadas estrategias seductivos-persuasivas, el espectáculo busca inducir en el espectador determinadas transformaciones intelectuales y emocionales (ideas, creencias, valores, emociones, fantasías, etc.) tratando también, a la vez, de llevarlo directamente hacia comportamientos concretos. (De Marinis, 1997, p. 26).

Por otro lado, el teatro es un medio de encuentro y de interacción que favorece la reflexión no solo de los espectadores, sino también de los actores que integran el espacio escénico. Para fines de esta investigación se considerará el carácter social que tiene el teatro y cómo influye entre los que construyen y representan el montaje escénico.

De esta manera, el teatro se convierte en una herramienta perfecta para abordar temáticas sociales complejas; ya que su naturaleza lúdica le permite transmitir un mensaje entendible, que provoque una reflexión no solo en el espectador, sino también en los propios actores que participan en el proceso de

creación de la obra. Para De Marinis (1997) el actor atraviesa un proceso de tres distintos momentos para llevar a cabo una representación: la presencia (sabe estar), la actuación (sabe hacer) y la interpretación (sabe ser). Así, el teatro, para el actor, es un espacio de posibilidades infinitas que lo acerca a distintos contextos, historias y reflexiones. Sobre esto, Malcom Malca, autor del libro *La gente dice que somos teatro popular* afirma lo siguiente:

La capacidad del arte, y del teatro específicamente, no pasa sino por mostrar un reflejo de los aspectos sociales (costumbres, cultura, usos políticos, economía, etc.) referidos a determinados grupos humanos, y en el mejor de los casos, por lograr una movilización interior en los individuos, la que puede, por supuesto, empujarlos a cuestionarse, a cuestionar sus actos. (Malca, comunicación personal, 26 de octubre del 2013).

La idea de utilizar el teatro como un espacio comunicativo con fines sociales y con una finalidad pedagógica, ya la había planteado Paulo Freire a través de sus investigaciones en pedagogía crítica, mismas que son adoptadas por Augusto Boal para sustentar su propuesta metodológica del *teatro del oprimido*, que plantea lo siguiente: “El Teatro del Oprimido es teatro en la acepción más arcaica de la palabra: todos los seres humanos son actores, porque actúan, y espectadores, porque observan. Somos todos *espect-actores*”. (Boal, 2001, p. 21). De esta manera, Boal sustenta que todas las personas están en la capacidad de actuar frente a un público y es a través de las herramientas que brinda el teatro que se puede aspirar un trabajo social: “Creo que el teatro debe traer felicidad, debe ayudarnos a conocer mejor nuestro tiempo y a nosotros mismos (...) El teatro es una forma de conocimiento y debe ser también un medio de transformar la sociedad” (Boal, 2001, p. 23 – 24).

El espacio escénico, por consiguiente, es un espacio de comunicación que, mediante el juego teatral, ofrece la posibilidad de trastocar el tiempo y el espacio, de tal manera que posibilite que el presente y el lugar real se vean transformados. Además, permite cuestionar la realidad, dado que logra la apertura del individuo hacia la crítica y el análisis de la sociedad.

3.4.2 Historia del teatro: ritual y representación

El teatro, como un medio de expresión social, es un recurso simbólico que está relacionado con los diversos modos de representar y de autorepresentar las diferencias o desigualdades proyectadas en los otros. El teatro, entonces, puede relacionarse con la vida cotidiana, como lo plantea Goffman (1959) al argumentar que la naturaleza de la interacción social²¹ es esencialmente dramática: “While in the presence of others, the individual typically infuses his activity with signs which dramatically highlight and portray confirmatory facts that might otherwise remain unapparent or obscure²²”. (Goffman, 1959, p. 19).

De esta manera, el teatro se separa de la realidad y al mismo tiempo, es un espejo de esta. En este sentido, según Trancón (2006) el teatro representa una realidad ficticia y una ficción real a la vez. La mezcla entre realidad y ficción distingue el teatro de cualquier otro fenómeno o hecho social o artístico. Así, el teatro representa un ritual que se sostiene bajo un argumento (la dramaturgia de la obra, muchas veces construida de forma colectiva) que constituye un código idóneo para hacer visible, presente y material la vida cultural de una comunidad:

No es novedad para los antropólogos, quienes a través del trabajo con sociedades no occidentales descubrieron hace tiempo que cuando en una sociedad se juega, se canta o se danza, se está hablando de otras cosas, no solo aquello que se está haciendo explícitamente. Se alude al poder, a los conflictos, hasta a la muerte o la lucha a muerte entre los hombres. También en las sociedades contemporáneas hemos podido descubrir, a partir de esta mirada indirecta que pasa por las sociedades llamadas *primitivas*, que lo que ocurre en la vida social, para que no sea una lucha a muerte, para que no todos los conflictos desemboquen en guerras, tiene que incluir formas de *eufemización de los conflictos sociales*, como dramatización simbólica de lo que está pasando. Por eso tenemos teatro, artes plásticas, cine, canciones y deportes. (Canclini, 2004, p. 38).

²¹ Chihu, Aquiles & López, Alejandro (2012), refieren que Goffman analiza una situación de interacción a través de un enfoque dramático (metáfora del teatro) donde cualquier persona es un actuante que representa una actitud determinada frente a un público determinado; ello con la finalidad de influir, de una manera u otra, al público al cual se dirige. Según los autores, cuando Goffman presenta a las personas como actores que representan un papel, es porque aplica un modelo de análisis basado en la analogía de un campo social, en este caso el teatro, en otro campo social; donde los patrones de conducta se encuentran establecidos al igual que sucede en el teatro; pues se concibe al individuo como un actor que se expresa en un escenario y ante una audiencia.

²² “Mientras está en presencia de otros, el individuo típicamente infunde su actividad con signos que resaltan dramáticamente y retratar hechos confirmatorios que de otro modo podrían permanecer inaparentes u oscuro”. Traducción propia.

Para definir, entonces, el concepto de teatro es necesario remontarse a sus raíces culturales. Para Berthold (1974) el teatro es tan antiguo como la humanidad, y la ha acompañado desde sus formas más primitivas, vinculándose a los ritos de la caza de los nómades, danzas de la cosecha y la fertilidad de los primeros agricultores, ritos de iniciación, del totemismo, del chamanismo, y del culto a los dioses:

La forma y el contenido de la expresión teatral están condicionados por las necesidades vitales y las creencias religiosas. De ellas se derivan las fuerzas elementales que convierten al hombre en médium, que lo capacitan para elevarse por encima de sí mismo y de sus compañeros de tribu. (Berthold, 1974, p. 9).

De esta manera, en las culturas primitivas cuya concepción de divinidad implicaba la realización de una ceremonia o ritual, se observan los componentes de la escenificación teatral representados a través de su culto religioso: el papel del actor como aquel que cumple la función de *médium*; y el espectador, el resto de la comunidad dispuesta a recibir y aceptar como verdad absoluta el mensaje enviado por su divinidad. Estos ritos simbólicos reforzaban la identidad y la cohesión social.

Por otro lado, el teatro primitivo²³ se valía también de medios corporales y extracorporales (la danza, el canto, la mímica o la pantomima) considerados como rasgos distintivos e importantes, propios de un arte más desarrollado y que también se encontraban inmersos en las expresiones religiosas de estas culturas primitivas:

En las culturas cazadoras en general, así como en el totemismo, o en las máscaras animales y demoníacas de los pueblos del norte y centro de Asia y de Oceanía, o de indígenas de América, de Laponia, etc., el panteón de los espíritus, representado con formas animales, sobrevive en la máscara del espíritu auxiliador con figura animal, que convoca quien oficia de chamán. Quien porta la máscara pierde su identidad y es poseído por el espíritu de aquellos entes a los que encarna. La participación del resto de la tribu, en medio de los ritmos estimulantes y los aromas embriagadores, viene a

²³ Berthold (1974) reconoce el teatro primitivo en tres estratos: En los pueblos relativamente aislados que viven en un estado primitivo y que en sus representaciones mímico – mágicas se aproximan a una hipotética condición originaria de la humanidad; en las pinturas prehistóricas de las cavernas y en los grabados sobre madera y hueso; y, por último, en la innumerable multitud de costumbres populares y de danzas mímicas conservadas en todas las regiones de la tierra. (p. 8 – 9).

subrayar el carácter religioso y el efecto del teatro primitivo, de unión extrasensorial. (González, 2014, p.16).

No obstante, el teatro entendido como tal se considera a partir de la Antigua Grecia, donde surge la tragedia, y posteriormente la comedia, originada en los festivales religiosos originados en honor a Dionisio. Aunque el culto al dios todavía se encuentra muy cercana a sus orígenes rituales, con la aparición de una nueva forma social, las polis, nace una tragedia griega donde su fuente principal es la mitología. De esta manera, sin dejar de lado la herencia divina, se desarrolla en un nuevo esquema dramático marcado por una temática moral, que sirvió también a los intereses del poder político de la época pues los personajes mostrados en las obras eran ciudadanos ejemplares, modelos a seguir.

En este contexto, Aristóteles establece la noción de *catarsis*, la cual se encuentra ligada a la tragedia antigua y se origina como respuesta a la noción inapelable del destino en la concepción de Sófocles, y que tiene un efecto transformador sobre el espectador:

Tragedy, then, is an imitation of an action that is serious, complete, and of a certain magnitude; in language embellished with each kind of artistic ornament, the several kinds being found in separate parts of the play; in the form of action, not of narrative; through pity and fear effecting the proper purgation of these emotions²⁴. (Aristóteles, trad. 1922, p. 23).

Así, para Aristóteles, la catarsis era entendida como una acción reflexiva que desembocaba en la “purificación espiritual” del espectador. A través de sensaciones como la piedad y el terror, el público se “purificaba” de pensamientos incorrectos en contra del orden establecido. El teatro, entonces, tenía un efecto corrector sobre la población.

El desarrollo del teatro romano recibió la influencia del teatro griego, incorporando elementos como la música, la danza, y más tarde, la música vocal,

²⁴ “Una tragedia, en consecuencia, es la imitación de una acción seria, completa, y de cierta magnitud; enriquecida en el lenguaje, con adornos artísticos adecuados para las diversas partes de la obra, presentada en forma dramática, no como narración, a través de la compasión y el medio, mediante los cuales realizan la catarsis de tales emociones”. (Traducido por la autora).

manifestada en la figura de los histriones. Lo que destaca de esta época es el auge que tomaron los espacios (como los coliseos, anfiteatros y circos) escenarios donde se realizaban actividades ligadas al ocio de la población, no siempre relacionadas con las artes escénicas.

El anfiteatro no pertenecía a los poetas, servía para la lucha de los gladiadores, para las lidias de fieras, los combates navales y los espectáculos de los artistas de género revisteril (...) El teatro del imperio romano fue espejo de sus virtudes y de sus defectos. Pero más que lugar de las artes fue negocio del espectáculo. (Berthold, 1974, p. 155).

No obstante, durante la Edad Media, el teatro se abocó otra vez a los temas religiosos, aunque también tuvo un carácter lúdico y festivo. De esta manera, se pueden identificar dos tipos: el litúrgico, que se encontraba al servicio de la iglesia y estaba relacionado con temas religiosos; y el teatro profano, dedicado a temas no religiosos. Sin embargo, dada la influencia de la iglesia, el teatro medieval, en su mayoría, persiguió temas de carácter moralizante y ejemplar, donde se presenta un mundo estático y estereotipado, propio de la sociedad feudal de la época.

Así, según González (2014) la diferencia entre el teatro antiguo y el teatro medieval es la siguiente: “si el drama del teatro griego fue el enfrentamiento entre Dios y el mundo, el del teatro medieval es el de la sumisión del mundo a Dios” (González, 2014, p.19). El teatro moderno, no obstante, representa una ruptura con la concepción teocentrista que marcaba el teatro medieval. Se busca, entonces, un ambiente más realista que refleje las cosas tal como son, que se centre en la individualidad, y donde los personajes puedan elegir libremente entre el bien y el mal. Un ejemplo de ello es el teatro isabelino, donde las obras de uno de sus más famosos representantes, William Shakespeare, retratan las características de la naciente burguesía. La corriente posterior del teatro barroco, no obstante, se enfocó en desarrollar tragedias que expongan la inutilidad de los personajes al querer escapar de su destino.

Hacia el siglo XIX se produce un cambio, el teatro hace más agudo en su crítica a la sociedad. Así, con el teatro realista nace el teatro contemporáneo, ya que se pone énfasis en el naturalismo y en la descripción de la realidad. Esta

corriente sienta las bases del teatro del siglo XX, ya que en este siglo se presenta una preocupación constante por los problemas sociales e individuales promovidos por las investigaciones y los avances de las ciencias sociales, en especial la sociología y la psicología; las cuales se verían reflejadas también en el arte escénico. De esta manera, se desarrollan nuevas técnicas interpretativas que profundizan más el aspecto psicológico y cambia la noción del espectáculo, poniendo mayor énfasis en este como rito o como manifestación cultural.

En la primera mitad del siglo XX, entonces, surgen diversas figuras que le dan una nueva concepción a la representación escénica a través de sus aportaciones, como es el caso Bertolt Brecht, dramaturgo y poeta alemán, creador del Teatro Épico.

Opuesto al teatro naturalista (basado en la reproducción de la realidad tal y como se presenta) el teatro épico recupera la figura del narrador e introduce el efecto distanciamiento. Para Brecht, lograr la catarsis no debía ser el fin último de la puesta en escena, por este motivo, desarrolla el *Verfremdungseffekt* (en alemán, efecto distanciamiento) que se centra más en las ideas y decisiones dentro de la obra, con el objetivo de lograr que el público reflexione de una manera crítica, en lugar de apelar a la emotividad e identificaciones con los personajes. Además, el teatro de Brecht se caracteriza por buscar la reflexión en el público, despertando su conciencia crítica.

Debido a esto, la experiencia propuesta por Brecht, basada en el teatro oriental y el teatro político de Piscator, resulta poderosa, ya que consigue involucrar al público dentro de la trama. En el teatro de Brecht, las obras ya no están reducidas a la exposición de un conflicto libre de voluntades, sino a contradicciones existentes en la estructura de la sociedad, lo cual obliga al público a reflexionar y los empuja a tomar una decisión. Por este motivo, se dice que el teatro brechtiano busca la razón antes que la emoción.

Los aportes de Bertolt Brecht se convirtieron en la base para posteriores estudios y es uno de los grandes pilares del teatro en estos tiempos. González

(2014) sostiene que, gracias a sus aportes, influyó en el nacimiento de los movimientos de teatro social y comunitario en Latinoamérica y Europa a partir del siglo sesenta.

Así, en diversas partes del mundo, se van delineando diferentes posturas. Surgen grupos teatrales, y tanto Estados Unidos, como Italia, Inglaterra y Alemania, empiezan a marcar sus propias pautas desarrollando temas particulares. No obstante, los lineamientos propuestos por Brecht marcan un eje para la mayoría de los dramaturgos contemporáneos. En Latinoamérica, por ejemplo, surge en los sesenta la figura de Augusto Boal, dramaturgo y director de teatro, quien desarrolla la propuesta del Teatro del Oprimido.

Basándose en el Teatro Épico de Brecht y la Pedagogía del Oprimido de Paulo Freire, Boal introduce una serie de dinámicas y juegos de roles que permiten una participación mucho más activa del espectador. En su libro *Juego para actores y no actores*, Boal explora las líneas de trabajo dentro del Teatro del Oprimido (Teatro de Imagen, el Teatro Invisible y el Teatro Foro) el cual a través de una serie de dinámicas teatrales se busca ubicar al espectador en una posición más interactiva, y en algunos casos, transformarlo en protagonista de la acción dramática.

Para Boal (2001) es muy importante que en el teatro la persona sea protagonista de su propia acción.

En el sentido más arcaico del término, no obstante, teatro es la capacidad de los seres humanos (ausente en los animales) de observarse a sí mismos en acción. Los humanos son capaces de verse en el acto de ver, capaces de pensar sus emociones y de emocionarse con sus pensamientos. Pueden verse aquí e imaginarse más allá, pueden verse cómo son ahora e imaginarse cómo serán mañana. (Boal, 2001, p. 26).

Su teatro se encuentra orientado para servir como medio de discusión de la realidad social. Ya que el drama es una forma de expresividad humana, y parte del ser humano y su manifestación social y cultural, no solo Boal sino varios grupos de teatro, y artistas de diferente índole, tomaron como punto de partida este aspecto social de las artes para elucubrar nuevas puestas en escenas

basadas en temas propios que permiten involucrar al actor en su proceso de creación, y a la vez, representar la realidad del espectador al cual dirigen su arte.

3.4.2.1. El teatro con fin social

Para entender mejor cómo funciona la figura del teatro como una herramienta para el desarrollo individual y colectivo, y cómo mantiene un enfoque comunicacional para lograr sus objetivos, es necesario ahondar en la figura del dramaturgo, director y pedagogo teatral brasileño Augusto Boal, por ser uno de los principales expositores del teatro como una herramienta social, analizada desde el punto de vista escénico y comunicacional.

Ante el panorama político que azotaba Brasil en la década de los cincuenta, Boal desarrolló la idea del teatro como una forma de denuncia social y movilización popular. Considerado un activista popular y detenido en varias ocasiones por la dictadura militar, sale de su país en 1971, y luego de exponer su trabajo en Buenos Aires, llega al Perú en 1973 para participar en el Programa de Alfabetización Integral (ALFIN) organizado por el entonces Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas, como parte de su reforma educativa y pedagógica. Boal utiliza los recursos dramáticos para explorar los problemas, situaciones de conflicto y pautas de conducta con el público. De estas primeras ideas germina su denominado *teatro foro*, una de las líneas de trabajo dentro de su propuesta del *Teatro del Oprimido*.

El *Teatro del Oprimido* es una corriente teatral creada por Boal que engloba varias líneas de trabajo como el teatro de imágenes, el teatro invisible y el teatro foro; y cuya finalidad es utilizar tanto el teatro como las herramientas que brinda para alcanzar la comprensión y la búsqueda de soluciones y alternativas a los problemas sociales que aquejan a una persona o su comunidad. De esta manera, se estimula a los actores (o *no actores* como Boal los denomina) para que se expresen y manifiesten su realidad cotidiana a través de esta herramienta artística, pues solo así se provocará una reacción que conllevará a una acción concreta:

No caso de uma relação teatral convencional, o ator age no meu lugar, mas não em meu nome. Em um espetáculo do Teatro do Oprimido, todos podem intervir. O fato de não interferir já consiste numa forma de intervenção: eu *decido* entrar em cena, mas também posso *resolver* não fazê-lo; sou eu quem escolhe. Aquele que sobe ao palco para experimentar sua alternativa o faz *em meu nome* e não *em meu lugar*, porque eu, simbolicamente, estou lá com ele. Sou -como ele- um espectador de novo tipo: um espect-actor. Vejo e ajo²⁵. (Boal, 1996, p.83).

Las investigaciones de Boal se encuentran basadas en los estudios de Paulo Freire, sobre lo que él denominaría la *pedagogía del oprimido*²⁶, que buscaba despertar una conciencia crítica e incidir en la forma de ser y de actuar de las personas. El teatro de Boal también tiene influencia del dramaturgo y poeta alemán Bertolt Brecht, quien es considerado uno de los dramaturgos más influyentes del teatro contemporáneo en la actualidad.

El teatro de Brecht estuvo abocado a despertar una reacción en el público. Para lograrlo, desarrolló temas políticos y sociales, presentando a sus personajes no basados en personas reales, sino en lados opuestos de un conflicto para que los espectadores puedan tomar parte por alguno de ellos. Con esto, Brecht promovía en el espectador una confrontación y un cuestionamiento de la sociedad.

Además, propuso el *distanciamiento* como la contraparte del teatro aristotélico (caracterizado por involucrar al público e invitarlo a identificarse con el personaje) con la finalidad de llegar al espectador a un nivel racional, no emocional.

²⁵ “En el caso de una relación teatral convencional, el actor actúa en mi lugar, pero no en mi nombre. En un espectáculo del Teatro del Oprimido, todos pueden intervenir. El hecho de no interferir consiste en una forma de intervención: *decidí* entrar en escena, pero también puedo *resolver* no hacerlo; soy yo quien escoge. El que sube al escenario para experimentar su alternativa lo hace *en mi nombre* y no *en mi lugar*, porque yo, simbólicamente, estoy allí con él. Soy -como él- un espectador de nuevo tipo: un espect-actor. Veo y actúo”. Traducción propia.

²⁶ Para Baraúna (2011) siguiendo a Freire, el acto de enseñar debe estar envestido de un envoltorio político, porque es inherente al hombre y sus características sociales; por lo tanto, propone que se debe superar la relación natural que existe entre el “opresor – oprimido” brindándole a este último las herramientas para la construcción de una conciencia crítica de la realidad. La propuesta de Freire está basada en una educación que cuestiona el conocimiento, ya que este también era una forma de perpetuar la dominación sobre el oprimido.

Boal toma de la propuesta de Brecht la consideración del personaje como un actor social que se encuentra sometido a fuerzas y relaciones sociales. Por consiguiente, Boal propone derruir la barrera que existe entre actores y espectadores, permitiendo que ambos sean protagonistas de la experiencia transformadora, a través de la escena teatral, utilizando el escenario para desarrollar propuestas de dramatización de conflictos o problemas que sean un ensayo de la acción, y que aspire a convertirse en realidad.

La Poética de Brecht es la Poética de las Vanguardias Esclarecidas: el mundo se revela transformable y la transformación empieza en el teatro mismo, pues el espectador ya no delega poderes en los personajes para que piensen en su lugar, aunque continúe delegándole poderes para que actúe en su lugar: la experiencia es reveladora al nivel de la conciencia, pero no globalmente al nivel de la acción. La acción dramática esclarece la acción real. El espectáculo es una preparación para la acción. (Boal, 1974, p. 190).

La propuesta de Augusto Boal, sino la más representativa en el campo escénico Latinoamericano, no es la única que ha abarcado la temática del teatro social. De esta manera, emparentado con sus aportaciones se encuentra también el trabajo de Jacob Levi Moreno, director de teatro y psiquiatra que supo combinar los dos campos a través de sus técnicas del psicodrama y el sociodrama, desarrolladas con el objetivo de explorar el terreno de las relaciones y la acción social dentro del ámbito teatral.

Ambas técnicas, el psicodrama y el sociodrama, tienen en común el hecho de ser técnicas que se basan en la improvisación ante todo grupal, pero mientras la primera trata de corregir o solucionar problemas de tipo personal y de relaciones en grupos pequeños por ejemplo la familia- la segunda tiene como finalidad esclarecer o buscar soluciones viables a problemas de índole comunitario y social. (González, 2014, p. 59).

Otro de los trabajos más resaltante, y que hasta la actualidad se implementa en el teatro latinoamericano, es el de la *creación colectiva*. Uno de los principales representantes es el colombiano Enrique Buenaventura, quien toma las enseñanzas de Boal para plantear que el teatro latinoamericano debe liberarse de las estructuras heredadas por corrientes extranjeras, y desarrollar historias y metodologías particulares, donde se priorice la participación de los actores y el público.

A semejanza de la reclamación de un espectador activo que hace Boal, o del análisis brechtiano del teatro comercial como un teatro en el que el texto se crea y luego se presenta en forma dramática como bien de consumo para un espectador que no piensa, el teatro de Buenaventura es freiriano por el hincapié que hace en suscitar la conciencia crítica tanto en el público como en los actores. (Versényi, 1996, p. 240).

En la creación colectiva, todos los miembros son responsables del producto artístico creado. Este método de trabajo se concretizó en el Teatro Experimental de Cali (TEC, compañía de Buenaventura) que utilizaba el arte escénico como una herramienta de concientización tanto para el público como para los actores

Como se puede evidenciar, en ambas propuestas hay algunos rasgos del trabajo de Boal que también involucra a los actores, bajo la consigna de que el teatro debe ser hecho por y para el pueblo.

El teatro como finalidad social, representa una vía óptima para recuperar el poder e integridad personal, por ese motivo, tiene la capacidad de intervenir en muchos terrenos extra teatrales como la enseñanza, la psicoterapia y la animación sociocultural. En base a esto González (2014) plantea las siguientes características en los métodos teatrales de aprendizaje, en donde se evidencian con más claridad en el teatro con fin social:

- a. *Recuperación y conocimiento del cuerpo*: Se revalora el significado del cuerpo, como vehículo de acción y expresión.
- b. *Desarrollo de la capacidad de observación*: Las técnicas teatrales sensibilizan a la persona en el progresivo desarrollo de su capacidad de observación constante.
- c. *Comunicación*: Las técnicas de aprendizaje teatral desarrollan la capacidad para generar conexión y a la vez, sensibilizan hacia la escucha en general. Por este motivo, el teatro puede ayudar a descubrir el porqué de las actitudes ante situaciones cotidianas, pero además ayuda también

a analizar el contexto en el que estos se ven envueltos y tomar una actitud crítica hacia los mismos.

- d. *Pensamiento autónomo*: ya que las situaciones teatrales presentadas, la persona se ve obligada a tomar decisiones, las cuales entrenan en el pensamiento crítico y la capacidad de análisis.
- e. *La gestión de las emociones*: Permite conocer sentimientos y emociones permitiendo su exploración de forma consciente. El teatro, entonces, se vuelve un medio óptimo para el aprendizaje, exploración, conocimiento y gestión emocional.
- f. *Sentimiento de grupo*: Despierta, refuerza y contribuye el sentimiento de solidaridad y pertenencia dentro de unión y posible identificación con el grupo con el que comparte esta experiencia.
- g. *El lenguaje verbal*: El aprendizaje teatral ayuda a ir descodificando de forma natural nuestras expresiones verbales, analizándolas, reelaborándolas, o eliminándolas. Nos sensibiliza a ejercitar el gusto por la palabra, a encontrar aquellas que mejor nos expresen o si no, a callar. Entonces la expresión hablada se vuelve realmente viva, orgánica y cargada de sentido.

Por los beneficios que trae consigo el teatro con fin social, y para fines de esta investigación, se lo define como una forma de comunicación y expresión de una cultura, ya que se alimenta de esta para expresar un sentimiento, una necesidad, un cuestionamiento, etc., en busca de promover la participación, reflexión y el cambio social de una población determinada.

3.4.3 Teatro Popular

Es difícil plantear una definición concreta de lo que se entiende por teatro popular. Las primeras expresiones teatrales acontecieron en el seno de lo

popular y se fueron desarrollando en esa línea a través del tiempo; sin embargo, su vinculación con otros temas, como lo religioso, le dio un carácter más serio, guiándolo a través de distintos modos de expresión del mismo arte.

Así, el teatro, al ser considerado un fenómeno social, está obligado a enfrentarse siempre a un público; y al mismo tiempo, servir de herramienta para que este comunique sus pensamientos y emociones. En cierto sentido, se considera al teatro como un canalizador de los sentimientos de una época o un contexto determinado.

De esta manera, su carácter colectivo se encuentra indivisiblemente unido a un carácter popular. El teatro nace de esta vertiente y se vuelve a reencontrar con la misma a lo largo de las épocas. Se pueden encontrar ejemplos más concretos en corrientes como la del Teatro del Proletariado, inaugurado por Erwin Piscator, el cual está orientado a un contenido sociopolítico (cuya temática era la lucha de clases), y que busca una influencia más directa en el público.

No obstante, el concepto de teatro popular no se puede remitir a una sola experiencia; si acaso, fuera el conjunto de experiencias con características comunes las que permitirían definir lo que es el teatro popular.

Del mismo modo, determinar con certeza su trayectoria también se hace difícil; sin embargo, el contexto en el que se ven envueltas todas las artes en general (del mismo modo que los medios de comunicación de masas) en los años 60 influye en su determinación. Los diversos movimientos sociales que acontecen en varias partes del mundo –en especial los orientados a la rebelión, como era el caso de Latinoamérica– propiciaron una serie de estudios donde el tema de interés se encontraba en el individuo. Surge la idea de establecer una comunicación más allá de los medios usuales, como la televisión y los periódicos. Es en este nuevo panorama donde se considera al teatro como un transformador social donde el espectador cobra una figura más activa:

La relación de este con la escena y la necesidad de nuevos esquemas de comunicación teatral que superasen la tradicional jerarquización impuesta por los modelos

dominantes de teatro fueron los ejes fundamentales que canalizaron la discusión en torno a la expresión formal del nuevo teatro popular. (Cornago, 2000, p.164).

Lo social se convierte en una temática que cobra fuerza, junto con el abordaje del tema obrero. Estas exigencias determinarían nuevos modelos de representación escénica. El contacto con el público que exigía este tipo de teatro obligaba a experimentar una interacción más directa con los espectadores; por consiguiente, se utilizaron las plazas y calles en general como una nueva representación del espacio escénico. Por otro lado, la estructura de la puesta en escena se define de una forma distinta al teatro de sala, orientándose a una creación colectiva. De esta manera, Oscar Cornago (2000) señala que “la escena popular recuperó un sentido de la espectacularidad, lúdico y festivo, que el teatro realista no había conseguido. Este fue el camino elegido por los nuevos creadores, a menudo agrupados en los llamados teatros independientes” (p. 166).

Por este motivo, el teatro popular se constituye en una diversidad de características que incluye la asistencia de los miembros de una comunidad hacia un espacio donde se reflexiona y discute temáticas relacionadas con ellos. De igual forma, está orientado a rescatar los valores culturales y a brindar un espacio de recreación y educación. Finalmente, y quizá su característica más importante, promueve la reflexión y la participación de la comunidad.

3.4.3.1. Una aproximación al teatro popular en el Perú

La historia del teatro en el Perú ha recorrido diferentes etapas. En un breve recuento, se puede señalar su existencia desde la época prehispánica, con los diversos rituales y ceremonias de culto religioso. Para Balta (2001) alrededor de estas acciones se fueron gestando las primeras expresiones de teatro, música y danza, que con el tiempo fueron evolucionando en escenificaciones más complejas.

De esta manera, para la época del incanato, el teatro cumplía una función social y política, que tenía como objetivo perpetuar el poderío Inca. En este

sentido, las representaciones eran realizadas en lugares públicos y durante los días festivos, marcando su carácter popular. Balta (2001) indica la existencia de dos plazas donde se llevaban a cabo estas escenificaciones *Waqaypata* (destinada a los rituales trágicos o solemnes) y *Kusipata* (dedicado a lo cómico y festivo). En esta época se ubica el drama quechua *Ollantay*²⁷.

Las representaciones escénicas de carácter popular continuaron presentándose durante la época Virreinal. De esta manera, durante este periodo resaltaron los montajes o danzas teatralizadas de temáticas religiosas que se escenificaban durante las fiestas o procesiones.

El teatro como espectáculo no siempre se llevó a cabo de la manera glamorosa y elegante que vemos en antiguos grabados. El teatro, al igual que todos los de habla española, fue en sus orígenes flor de los corrales, de los terrenos baldíos y de las plazas públicas. Las primeras representaciones dramáticas se realizaron en el cementerio de la catedral, los días del Corpus y de otras festividades religiosas de similar importancia. (Balta, 2001, p. 53).

La primera sala de teatro estuvo representada en la figura del famoso Corral de Comedias, el cual pertenece a este periodo. Fue construido y administrado por el vecino limeño Alonso de Ávila, en 1615. En 1662 el Virrey Luis Enrique de Guzmán inauguró el Nuevo Coliseo de Lima, levantado sobre este mismo lugar, y donde se continuó montando diferentes obras de carácter religioso, así como comedias. Durante este tiempo, el teatro mantuvo su carácter popular, ya que el público acudía al margen de sus funciones. Para Arango (2008) “El teatro popular en Lima fue muy democrático, se representaba generalmente en *corrales*, a donde concurrían todas las clases sociales para disfrutar de las comedias, bien religiosas o profanas” (p.57).

En los siglos XVI y XVII el teatro gozó de gran popularidad en la vida limeña. Arango (2008) señala que, aunque los temas y las estructuras

²⁷ De datación discutida, el drama quechua *Ollantay* se representó por primera vez en el siglo XIX. Suele ser considerado anónimo; sin embargo, se le atribuye la autoría al Cura Antonio Valdés. Para De Miramontes (2006) el texto es producto del mundo colonial y, aunque expone el uso de la lengua quechua y el tema incaico, se encuentra escrito con las convenciones teatrales de la comedia española del Siglo de Oro.

dramáticas muestran gran influencia europea, se observaron elementos indígenas, como el colorido, el estilo y algunos elementos en la música y el baile.

La etapa de la Independencia trajo consigo una serie de reformas en el panorama teatral. La infraestructura mejoró notablemente. Por otro lado, las circunstancias de la época obligaron a dar un giro en la dramaturgia, centrándose en la inclusión de elementos nacionales que exalten el espíritu patriótico (Balta, 2001).

Por este motivo, la corriente que tuvo una gran acogida durante el siglo XIX fue el costumbrismo, ya que se enfocaba en describir la vida cotidiana y los hábitos de la sociedad de entonces. Resaltan las figuras de Manuel Ascencio Segura y Felipe Pardo y Aliaga.

Asimismo, durante esta época la producción teatral se caracterizó por ser más elaborada y fructífera. La construcción de grandes teatros amplió el repertorio de salas limeñas. Entre las más reconocidas se encuentran el Teatro Principal (antiguo Teatro de Lima) que más adelante sería remodelado debido a un incendio voraz que consumió parte de su infraestructura, y se convertiría en el actual Teatro Segura; el Teatro Forero (ahora Teatro Municipal); y el Politeama.

Para el siglo XX una nueva etapa en el teatro peruano ve la luz. No solo proliferan las salas de teatro, también se profesionaliza a través de la inauguración de varias escuelas. Así, durante este tiempo diversos artistas internacionales y compañías de teatro se presentaron en los diversos teatros de la capital. Asimismo, el aprendizaje técnico se extraía de la práctica constante y la experiencia adquirida.

Sin embargo, la inauguración de centros de enseñanza demuestra el interés de llevar este arte, más allá del entretenimiento, a un terreno académico. De esta manera, aparece en la escena local la Asociación de Artistas Aficionados (AAA) que difundía el conocimiento teatral y las diferentes propuestas

dramatúrgicas, como los autos sacramentales y los trabajos de dramaturgia peruana, entre el público limeño.

Así también surge el Teatro del Pueblo, institución que no solo se dedicaba al aspecto académico, como la historia del teatro, también brindaba cursos de técnica escénica y escenografía. Para Balta (2001) esta entidad, a pesar de no lograr una sostenibilidad por razones económicas, sentó un precedente sobre el teatro popular, cuya corriente se perfeccionaría paulatinamente a medida que su influencia llegaba de Europa.

Sin embargo, la gran institución que representó un hito para la profesionalización del ejercicio teatral fue la Escuela Nacional de Arte Escénico (ENAE), fundada en 1946. De esta manera, desde sus inicios la institución tuvo como objetivo preparar artistas de mayor nivel que cuenten con una formación más completa; no obstante, también tenía una finalidad social. Así, en sus primeros años se caracterizó por presentar funciones gratuitas en cárceles y hospitales, así como en centros obreros y sociales. También se destacó el montaje de piezas de dramaturgos nacionales. Más adelante la ENAE sería rebautizada como Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (ENSAD).

Otras instituciones que resaltan durante estos años fueron el Teatro Universitario de San Marcos (TUSM), y el Teatro de la Pontificia Universidad Católica del Perú, así como la Compañía Nacional de Comedias y el club de Teatro de Lima.

La década del sesenta, no obstante, fue el periodo donde se retoma con más fuerza la idea del carácter popular en el teatro peruano. Influye en gran medida el teatro de Bertolt Brecht, cuyo montaje se da por primera vez al Perú en 1962: “Terror y miserias del Tercer Reich”, a cargo del director Reynaldo D’Amore, con el grupo Hebraica del Club de Teatro de Lima.

Como se ha descrito en el apartado “Historia del teatro: ritual y representación”, ubicado en el presente capítulo, el teatro de Bertolt Brecht

buscaba despertar la conciencia crítica en el público y elevar su nivel de reflexión. De esta manera, basado en el trabajo del director alemán Erwin Piscator, Brecht propone el efecto de *distanciamiento* entre el público y la obra. Así, los espectadores deberán dejar de lado sus emociones para emitir un juicio más objetivo sobre lo que sucede en la puesta en escena.

Sus ideas causaron gran interés entre los teatristas peruanos, quienes comenzaron a explorar nuevas formas de realizar sus montajes teatrales. Asimismo, se generó un interés por alcanzar otros públicos con estas propuestas.

Para la década del setenta el panorama social y político que se vivía influyó notablemente en la forma de hacer teatro. El fenómeno de la migración interna, cada vez más imparable, ocasionaba un crecimiento descomunal en la Lima Metropolitana. Por otro lado, las reformas implementadas por el Gobierno Militar condujeron a una serie de cambios en los sectores sociales y económicos que ocasionaban situaciones tensas. Estos acontecimientos causaron grandes transformaciones en el teatro peruano.

En primer lugar, la influencia de Brecht se evidenciaba en la voluntad contestataria en temas políticos que adquirirían los nuevos grupos teatrales que realizaban creaciones colectivas. Además, había una nueva generación de jóvenes, provenientes de todas partes del país, interesados en hacer un teatro que refleje su propia visión de la realidad. Asimismo, las presentaciones ya no se reducían a las salas, sino que empezaban a darse en diversos espacios fuera de los que se consideraban como tradicionales.

La política ingresó a formar parte integral del teatro, que salió de las salas a las calles, plazas, pueblos del interior y barrios marginales. Estas experiencias fueron expresadas a través de la creación colectiva. Los grupos *Yuyachkani* y *Cuatrotablas*, nacidos en 1971, marcarían el rumbo que seguiría la creación grupal de los siguientes años, actividad que estaría especialmente marcada por la idea de hacer un teatro por el pueblo y para el pueblo (Balta, 2001, p. 234)

De esta manera, nace la agrupación Yuyuchakani²⁸ conformada por Miguel Rubio, Ana Correa, Julián Vargas, Teresa Ralli, Augusto Casafranca, Rebeca Ralli, Débora Correa y Fidel Melquiades. Desde sus inicios Yuyachkani promovió la investigación teatral y la creación colectiva, tomando como referencia las fiestas, costumbres, música y danzas de las diferentes regiones andinas como fuente de investigación para su trabajo escénico. Además, las temáticas abordadas en sus obras exponen problemas de las comunidades campesinas, involucrándose de esta manera en la realidad socio política del país.

La forma de hacer teatro de Yuyuchkani fue considerada como popular, ya que llevó su representación fuera de un espacio considerado para la élite o los privilegiados, y lo puso al servicio del pueblo.

Otra agrupación que cobró gran protagonismo en esta década fue el histórico Cuatrotablas. Fundada y dirigida por Mario Delgado, esta agrupación también resaltó el trabajo teatral a través de la creación colectiva. Asimismo, las transformaciones sociales influenciaron en su forma de abordar las temáticas planteadas en las obras, por ese motivo, su teatro era considerado nuevo, popular y comprometido.

Cuatrotablas también favoreció la investigación teatral. Así, creó la Asociación para la Investigación Actoral (AIA) que promovía el trabajo académico en las áreas de teatro de grupo, formación de actores y creación colectiva.

Sin embargo, uno de sus mayores aportes fue la organización del *Taller Latinoamericano de Teatros de Grupo*, en Ayacucho, 1978. Este evento contó con la presencia del destacado director italiano Eugenio Barba, y abordó el desarrollo del nuevo concepto de Tercer Teatro, el cual se refería a las agrupaciones teatrales que se encontraban en los márgenes de la ciudad, fuera

²⁸ Palabra quechua que significa “estoy recordando” o “estoy pensando”.

de los circuitos culturales conocidos. La introducción de este concepto, relacionado al teatro popular, marcaría el estilo de trabajo de varias agrupaciones dedicadas a este arte.

La cultura popular no necesita de textos escritos, solo basa sus manifestaciones en las expresiones orales de acción como la danza, canciones y diversas relaciones con el espacio. Este taller resultó esclarecedor y marcó una importante etapa en la historia y evolución de las agrupaciones teatrales. (Balta, 2001, p.239).

Cabe mencionar que durante esta década apareció las Muestras de Teatro Peruano, festivales de teatro popular itinerante que permitieron visibilizar el trabajo teatral que acontecía en las diferentes regiones del país. Bajo la premisa de si existe o no el teatro peruano, se organizaron una serie de presentaciones que iban acompañados de conversatorios donde se fomentaba el debate.

Las Muestras se dieron en diferentes provincias. Dado que difundía el teatro popular, las obras de teatro se escenificaron en calles y plazas sin costo alguno. La promotora de esta iniciativa fue la destacada la dramaturga Sara Joffré.

En las siguientes décadas, no solo se fortaleció la profesionalización de la carrera actoral y la producción obras en las diferentes salas limeñas. También surgieron diferentes grupos de teatro en la periferia capitalina. Uno de sus ejes de trabajo es su función social. De esta manera, a través del arte buscan el desarrollo de su comunidad y contribuir con el crecimiento personal de los alumnos que integran sus espacios culturales, generalmente constituido por niños y jóvenes. Asimismo, utilizan el teatro como una voz de protesta para manifestarse ante las problemáticas sociales y el contexto político que les rodea.

El nuevo teatro popular, que se inicia a mediados de la década de los sesenta, constituye un proceso significativo en el marco del teatro peruano y latinoamericano. Posee, a nuestro entender, siete características básicas y privativas, que lo hacen cualitativamente diferentes al teatro popular que se ha venido expresando y desarrollando a lo largo de la historia del país. Estas características son: la incorporación de personajes teatrales que representan a las clases sociales populares; tratamiento de los conflictos sociales como temáticas dramatúrgicas; la conquista de un nuevo espacio escénico no convencional; la estructuración de un nuevo lenguaje;

el ejercicio de un nuevo modo de producción; la ejecución de una nueva función social y la propuesta de una nueva estética teatral. (Villagómez, 1988b, p. 330).

Así, entre los grupos de teatro popular más resaltantes que han surgido a lo largo de las décadas se encuentran La Gran Marcha de lo Muñeones (Comas), Haciendo Pueblo (Comas), Yawar (Cercado de Lima), Waytay (El Agustino), Vichama (Villa El Salvador), y Arena y Esteras (Villa El Salvador). Asimismo, uno de los eventos más representativos del teatro popular es el Festival Internacional de Teatro en Calles Abiertas (FITECA), que ya cuenta con diecisiete ediciones. El FITECA es un espacio abierto para el público y la comunidad artística, donde se expone la cultura como elemento principal para el desarrollo del barrio.

En el marco de este recuento del teatro popular en el Perú, Villa El Salvador, lugar donde se ubica la presente investigación, juega un papel importante. Al ser uno de los distritos populares más representativos de Lima Metropolitana, su historia social y política ha influenciado de forma determinante en sus manifestaciones culturales.

De esta manera, en la historia de la formación del distrito, destaca la creación del Centro de Comunicación Popular y Promoción del Desarrollo de Villa El Salvador (CECOPRODE – VES) en 1974. Este espacio estuvo destinado a la promoción de la cultura y de la información, buscando consolidar una identidad local. Por ese motivo, las primeras muestras de teatro popular en el distrito se dieron a través del Taller de Teatro del CECOPRODE – VES. Este empieza a montar obras de teatro cuyas temáticas se centraban en la memoria colectiva del distrito.

Destacan las obras de *Diálogo entre zorros* y *Carnaval por la vida* donde no solo mostraban la historia de la comunidad sino también como esta afrontaba su realidad frente al contexto adverso que la rodeaba.

Por los signos de su lenguaje escénico, las dos obras del Taller de Teatro del Centro de Comunicación Popular de Villa El Salvador constituyen piezas que están a la vanguardia del nuevo teatro popular en el Perú. Han sabido asimilar y recrear lo más avanzado de las conquistas logradas por el movimiento escénico en ascenso. Asimismo, ambas obras evidencian ser tributarias del teatro brechtiano: en cuanto a la

intención esclarecedora y crítica de los hechos que escenifica, a la utilización del efecto de distanciamiento, cuando muestra con relevancia las contradicciones materiales como causa permanente de las preocupaciones y conflictos humanos. (Villagómez, 1988a, p. 316).

Al dividirse el elenco del Taller de Teatro del CECOPRODE, uno de sus exintegrantes, Cesar Escuza, fundaría el Centro Cultural Vichama, en 1984. Este espacio, que funciona hasta la actualidad, concibe al teatro como un medio para trabajar con y por la comunidad. Así también, busca democratizar la cultura, por ese motivo es un lugar al que todos pueden acceder. Sus montajes tienen como objetivo despertar la reflexión y la crítica en el público.

Unos años más tarde aparece en la escena local Arena y Esteras. Fundada en 1992, esta agrupación cultural se dedica a promover los valores y la identidad cultural entre los niños y jóvenes. De esta manera, a través del arte y la cultura, contribuye a la construcción de una sociedad justa y con igualdad de oportunidades para todos.

Por su parte, la Casa Infantil y Juvenil de Arte y Cultura – CIJAC, otro importante grupo cultural que surge en Villa El Salvador en la década de los noventa inicia sus actividades con el objetivo de contribuir al desarrollo personal de sus integrantes, así como el de la comunidad, a través del ejercicio teatral. Así, con sus acciones culturales busca construir ciudadanía y promover una cultura de paz.

En los últimos años surgen más agrupaciones culturales en el distrito, como La Comuna de Villa, que se enfoca en dictar talleres de teatro y otras artes para fortalecer el desarrollo personal de los niños y adolescentes que integran su agrupación, así como promover el respeto y cuidado por su comunidad.

En el siguiente capítulo se describe a profundidad las actividades de Arena y Esteras, CIJAC y La Comuna de Villa, agrupaciones culturales que participaron en esta investigación y cuyo trabajo escénico es considerado teatro popular.

CAPÍTULO IV

CASOS DE ESTUDIOS

4.1. Distrito de Villa El Salvador

A principios de la década de los setenta, el Perú vivía un proceso de migración interna hacia la capital, que crecía de manera exponencial, revelando problemas sociales como las faltas de oportunidades de empleo y los bajos ingresos en el creciente sector social considerado como “marginal”. Lima se expandía de una forma caótica y desordenada, frente a una población cada vez más tugurizada y con demandas constantes de necesidades básicas, entre ellas, la de una vivienda digna.

En este contexto, el 28 de abril de 1971, un grupo de familias invadió un terreno en la zona de Pamplona Alta, en el distrito de San Juan de Miraflores. La reacción del Gobierno fue el desalojo de los invasores, lo cual ocasionó los primeros enfrentamientos entre los pobladores y las fuerzas del orden. No obstante, estas acciones no amilanaron a las familias, quienes incrementaron en número y se resistieron a abandonar el lugar. Tras varias conversaciones con los dirigentes, el Gobierno, que en ese momento estaba presidido por el general Juan Velasco Alvarado, los reubicó en la zona de Tablada de Lurín, localizado en el distrito de Villa María del Triunfo. Así nace Villa El Salvador (VES). Sin embargo, no es sino hasta el 1 de junio de 1983 que es reconocido como distrito de forma oficial.

Desde su creación, Villa El Salvador rompe con el esquema tradicional de organización municipal. Para empezar, nació en un contexto donde el Gobierno estaba envuelto en una serie de reformas políticas, económicas y sociales que buscaban beneficiar a los sectores menos favorecidos. Por ese motivo, cuando sucedió la invasión del terreno, el Gobierno, a pesar de los enfrentamientos, no la disolvió, como generalmente se hacía con las barriadas, sino que concedió un espacio para su desarrollo y eventual progreso, siguiendo un esquema de trabajo que ya se había planteado con anterioridad:

Poco antes de la invasión a Pamplona, el Ministerio de Vivienda había culminado el plan de expansión de la Zona Sur de Lima Metropolitana. Esto hizo posible que el Equipo de Proyectos de la Dirección de Promoción Comunal Urbana encargada de solucionar los problemas de los Pueblos Jóvenes, pudiera elaborar un proyecto de habitación en una zona de 2.900 Hectáreas pertenecientes a la Tablada de Lurín, que no contaba con servicios de ninguna clase, donde se determinó que deberían ser reubicadas las familias desalojadas de la zona invadida. (Jugo, 2004, p. 93).

De esta manera, la población empezó a organizarse bajo un proyecto de habitación urbana que no solo se limitó al establecimiento de viviendas, sino que también se constituyó como un modelo económico – social al instalar un complejo industrial con miras a crear e implementar empresas de producción, comercialización y de servicios, que puedan servir como base económica de la comunidad, transfiriendo el poder económico al sector social.

La importancia de que la población asuma su propia organización está basada en la propuesta de un nuevo modelo, el cual establecía que, a través del trabajo comunal y sistemático, los pobladores pueden concertar acciones que favorezcan un autogobierno local; además, integra su participación conjunta en los sectores económico – sociales como una estrategia del desarrollo distrital.

Esta iniciativa se da porque la población, que hasta ese momento se encontraba concentrada en Villa El Salvador, respondía a las características de cualquier otro pueblo joven que se instalaba en las periferias de la ciudad: bajos ingresos, desocupación, trabajos informales o subempleos, etc. Estos problemas, de orden estructural, exigían ser confrontados con soluciones integrales. De esta manera, según Jugo (2004) el modelo de Villa El Salvador se bosqueja bajo los siguientes lineamientos:

En lo económico: Creación de una base de propiedad social, planteándose que la organización tenga y se oriente a crear un sustento económico en el que los medios de producción estén en manos de los trabajadores, iniciándose así una verdadera transferencia del poder económico a estos sectores sociales. **En lo político:** Mediante la creación de un nuevo ordenamiento de gobierno local que se concentra en la organización comunal urbana con participación total de la población y con la menor intermediación posible. **En lo social:** Mediante la cohesión de un amplio grupo social en el cual se postularía principios de solidaridad, libertad plena, en contraposición al individualismo y egoísmo de grupo, estimulado por el enfoque tradicional. (p. 100 – 101).

Surge con fuerza la idea de que esta organización social se constituya bajo un esfuerzo común y conjunto. Así, se establecen formas comunales, a través de cooperativas y empresas de propiedad social, comunidades laborales, y demás formas que prioricen el bien colectivo, además de favorecer la participación social

Sin duda, todas estas acciones llevaron a cabo un nuevo ordenamiento social, donde la labor autónoma y organizada de la población tuvo el respaldo del Estado al ser reconocido e institucionalizado, incluso luego de la caída del régimen militar (llegando a ser reconocido a nivel internacional, al otorgársele el Premio “Príncipe de Asturias de la Concordia”, por ser concebida como un ejemplo para organizar una ciudad solidaria y productiva); no obstante, los verdaderos impulsores en este proceso siempre fueron los pobladores.

Las características de la comunidad sin duda marcaron una diferencia en cómo se llevó a cabo la disposición de todos los integrantes y su posterior organización. El hecho de que una gran parte de los pobladores ya había alcanzado la mayoría de edad y participaba activamente en la elección de dirigentes y delegados por manzana y grupos residenciales, representaba un gran compromiso por el trabajo colectivo; y es que, según Jugo (2004) “La participación existe desde el mismo momento de ser poblador, sin marginación alguna” (p. 102).

No es casualidad que la población haya respondido de esa manera. La gran mayoría estaba conformada por familias provenientes de la sierra, y traían consigo tradiciones y costumbres referidas a la cooperación, la solidaridad y el trabajo colectivo. La cultura que traían consigo, en otras palabras, fue transferida a este nuevo espacio que se encontraba en proceso de construcción: “En la Villa se aplicaron aspectos centrales de esa cultura, como la práctica de una intensa vida comunitaria y la coexistencia de la propiedad comunal de servicios útiles para todos con la propiedad familiar e individual”. (Kliksberg, 1999, p. 92).

Esta idea de comunidad facilitó la construcción de una organización participativa, donde los mismos pobladores asumieron el rol de actores activos; de esta manera, en el desarrollo de un trabajo en conjunto, que tomaba como base la cultura campesina, se fueron realizando pequeños logros que fueron escalando en corto tiempo hasta lograr avances significativos. Esto fue forjando un sentido de identificación y pertenencia entre los pobladores:

En Villa El Salvador se tienen desarrollados sistemas y símbolos de identificación, lealtad y solidaridad con los intereses del proceso y de la comunidad a una escala significativa, encontrándose que aquí la heterogeneidad étnico-cultural tan característica del Perú, no impide u obstaculiza la comunicación social de los componentes de un conjunto social. (Jugo, 2004, p. 112).

Según Kliksberg (1999) esto favoreció un sólido tejido social asociativo, que quedó demostrado con la instauración de organizaciones vecinales que incluía la voz activa de jóvenes y mujeres, mercados y asociaciones autogestoras, brigadas juveniles, ligas deportivas, grupos culturales, comedores populares, vasos de leche, etc., y que a su vez, fortalecía la idea de conjunto, del haberlo hecho ellos mismos: “La creación a partir de la nada, de un municipio entero por su población, generó una identidad sólida e impulsó la autoestima personal y colectiva” (Kliksberg, 1999, p. 92).

De esta manera, se marcó una visión colectiva bajo la promoción de valores comunitarios que se impregnaron en el espíritu de los pobladores y fortalecieron el trabajo colectivo. Además, permitió arraigar una cultura muy fuerte que resaltaba diversos factores como la solidaridad, el bienestar común y la importancia de la participación. Esta nueva identidad construida alrededor del espacio colectivo que habían tomado como suyo penetró tanto en los primeros fundadores, que marcó una nueva forma de gobierno local, y fue transferida a las siguientes generaciones:

Al crear Villa El Salvador y desarrollarla, se crearon a sí mismos. Por eso, cuando se pregunta a los habitantes de la Villa de dónde son, no contestan como otros llegados del interior, haciendo referencia a su lugar de nacimiento, sino que dicen “soy de Villa”, el lugar que les dio una identidad que valoran altamente. El proceso de enfrentar desafíos muy difíciles y avanzar fue asimismo fortaleciendo su autoestima, estímulo fundamental para la acción productiva. (Kliksberg, 1999, p. 92).

Villa El Salvador nace con un perfil social particular, favoreciendo desde sus cimientos la existencia de un comportamiento cívico comunal que también promovió la participación política de varios de sus habitantes, más allá de la que involucraba el gobierno local. De esta manera, surgen nuevos movimientos políticos y sociales que visibilizan al distrito, frente a otro tipo de pretensiones, como lo describe en su Informe Final la Comisión de la Verdad y la Reconciliación (2003): “Fue, además, desde su fundación en 1971, un bastión de los principales partidos de izquierda, por lo cual representó para los grupos alzados en armas una suerte de trofeo bastante ansiado” (p. 485).

El distrito, entonces, abre un nuevo capítulo en su historia que lo involucra dentro de la lucha armada que se vivió durante los años de 1980 y 2000 en nuestro país. Así, VES se convirtió en un objetivo político para Sendero Luminoso, imponiendo su presencia en diversas organizaciones vinculadas a este movimiento, apropiándose de las zonas territoriales del distrito, reclutando jóvenes para su causa y desafiando a los dirigentes:

El objetivo de PCP-SL en Villa El Salvador fue demostrar la ineficiencia de las estrategias pacíficas de cambio social: un objetivo orientado tanto para desprestigiar a los partidos de izquierda que consideraba sus principales rivales y enemigos, como para radicalizar las luchas populares en torno a su lógica de enfrentamiento con el Estado. (Comisión de la Verdad y la Reconciliación, 2003, p. 614).

Las acciones de Sendero Luminoso dentro del distrito se fueron tornando cada vez más agresivas, realizando actos violentos que buscaban la intimidación de la población a través de asesinatos y eliminando autoridades locales para crear vacíos de poder. Como consecuencia de estas acciones, el Estado catalogó al distrito como “zona roja”, respondiendo con una represión indiscriminada que causaba más angustia entre los pobladores. De esta manera, la violencia y el miedo se apoderaron de la comunidad y rompieron de alguna manera ese espíritu de lucha colectiva e identificación que se había construido en torno a ella.

No obstante, surge la figura de varios líderes populares que mantienen la idea de la lucha por los derechos y las mejoras en la calidad de vida para su

comunidad. Una de ellas, quizá la más representativa, es María Elena Moyano; quien participó activamente en los proyectos comunitarios, como el Programa Vaso de Leche, y fue una de las fundadoras de la Federación Popular de Mujeres de Villa El Salvador (FEPOMUVES) llegando incluso a ser la presidenta de esta organización social.

Durante toda su vida, María Elena estuvo comprometida con la lucha por mejorar la calidad de vida de las mujeres, demostrando su resistencia ante cualquier expresión de violencia, incluyendo la de Sendero Luminoso. Ya que su liderazgo les representaba un obstáculo para mantener sometida a la población a través de la represión y el miedo, fue asesinada por Sendero en un acto cruel de extrema violencia al asistir a un evento social organizado por la comunidad, en febrero de 1992.

La muerte de María Elena, el paso del terrorismo en las diversas organizaciones sociales que se habían creado para promover el desarrollo del distrito, al igual que sus actos de terror, socavaron la autoestima colectiva de la comunidad. Y aunque su acto de valentía se convirtió en un símbolo de resistencia y ejemplo de labor incansable por la lucha de los derechos, esto no evitó que se adueñe de la población una sensación de vulnerabilidad y desconfianza que dificultó el desarrollo en base al trabajo colectivo, como se había planteado desde el inicio:

Por ejemplo, en el caso de las mujeres de VES, el asesinato de María Elena estremeció a la FEPOMUVES. La dirigencia fue violentamente sacudida. Ellas eran un grupo que tenía una buena formación como dirigentes de bases, a pesar de lo cual se replegaron después del asesinato. Asimismo, las bases sintieron el golpe; inicialmente la mayor parte dejó de participar y parecía que la organización moriría. El terror había logrado su objetivo. (Zapata, 1996, p.276).

De esta manera, con la falta de liderazgo, las organizaciones de base perdieron fuerza y centralidad. Según Zapata (1996) este fue el motivo principal por el que se creó una multitud de entidades encargadas de actividades específicas, sin alinearse a los objetivos globales del proyecto urbano en conjunto que se venía desarrollando y evidenciando una comunidad debilitada.

A la larga, Villa El Salvador –que nació como proyecto urbanístico diferenciado en la capital– se convertiría en un distrito más de Lima Metropolitana.

En la actualidad, VES se encuentra conformado por una población de 478 mil²⁹ habitantes, siendo uno de los distritos más poblados de la capital. Según las proyecciones efectuados por el INEI, el 2016 la población del distrito estuvo conformada por un 49.6% varones, y un 50.36% por mujeres, manteniendo la tendencia que se venía perfilando desde el Censo Nacional realizado en el 2007.

El desarrollo del distrito se viene dando de forma paulatina, apoyado en la gestión municipal como un soporte, y a través de la participación de la población en diversos mecanismos donde siguen ejerciendo su ciudadanía (acciones del gobierno local o de manera autónoma, con organizaciones sociales). No obstante, también enfrenta múltiples problemas, como es la inseguridad ciudadana, los niveles de violencia hacia la mujer, y las situaciones de pobreza extrema, entre otros. Bajo este nuevo panorama, cobra mayor fuerza el rol activo de las organizaciones civiles, entre ellas, las asociaciones culturales dedicadas a desarrollar las diversas líneas que apuntan al desarrollo integral del niño y adolescente. Entre estas se encuentran la educación ciudadana, los derechos humanos, y el fortalecimiento de la identidad.

A continuación, se examinará tres asociaciones culturales representativas del distrito, y que han sido seleccionados como casos de estudio.

4.2. Casos de estudio

4.2.1 Arena y Esteras

Arena y Esteras es una asociación cultural que nace a partir de un acontecimiento muy importante para Villa El Salvador: la muerte de María Elena Moyano. Este hecho, como se describió en líneas anteriores, marcó un hito en la historia del distrito, ya que representó la máxima expresión de crueldad y

²⁹ Proyección realizada por el Instituto Nacional de Estadística en enero del 2017. Fuente: <http://m.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/noticias/nota-de-prensa-n012-2017-inei-2.pdf>

violencia que hasta entonces se vivía por los actos cometidos por Sendero Luminoso.

De esta manera, ante la situación de incertidumbre, y a solo dos meses del atentado, un grupo de jóvenes que vivían en el distrito, y que ya habían desarrollado ciertas habilidades artísticas, decide contrarrestar estas acciones a través de una labor de animación cultural, como una forma de luchar contra el sentimiento de miedo e inseguridad colectivo.

La muerte de María Elena marca una parte muy importante de nuestra vida, porque a partir de ese acontecimiento los amigos nos reunimos para hacer algo. No pensábamos organizar un grupo de teatro, simplemente “hacer algo”, porque era notorio que la gente estaba asustada por la situación de violencia y ataque. Entonces, queríamos defendernos y la mejor manera era retomando la organización. Porque a partir del miedo, la organización retrocede, ya que las personas no quieren asistir a las reuniones. (Arturo Mejía, fundador y director de Arena y Esteras).

El lema que manejaba era *Por el derecho a la sonrisa* y sus acciones estaban enfocadas en pasacalles y actividades en los barrios. Una de estas primeras experiencias encargadas por los líderes de la comunidad fue la de animar a los vecinos a salir de sus casas y volver a retomar los espacios públicos, así como aquellos que pertenecían a la población, como los PRONOEI, los cual se vieron bastante perjudicados durante la época de terror por la baja asistencia de los niños a clase.

Así, sus acciones se fueron consolidando rápidamente en la comunidad. A través de actividades que promovían el arte y la cultura, fue ganando un reconocimiento local que les permitía trabajar en conjunto con la población para ir desterrando los sentimientos de desconfianza que impedían recomponer el tejido social, base para la organización vecinal. De esta manera, además del aspecto cultural, mantenían latente la necesidad de volver a ser, todos juntos como distrito, un colectivo, fortaleciendo el sentido de identidad y de pertenencia hacia su comunidad.

Por el momento que nos tocó vivir, toda esa generación a la cual pertenecemos tenía mucho cariño, mucho sentido de pertenencia a su comunidad, a Villa El Salvador. Porque, de alguna manera, hemos vivido la asamblea, el trabajo comunal, la participación solidaria, marchas, situaciones organizacionales que nos llevaban a la

actividad.... Hemos vivido acontecimientos propios de una comunidad que es reconocida. Acontecimientos como, por ejemplo: La visita de los alcaldes del mundo, el premio Príncipe de Asturias, la visita de varios personajes... Entonces hay como orgullo, una sensación de bienestar en una comunidad.... (Arturo Mejía, fundador y director de Arena y Esteras).

Los primeros pasos de Arena y Esteras, entonces, estuvieron guiados por artistas y líderes comprometidos que delinearon los primeros ejes del colectivo, enfocados en el arte para contribuir al cambio social como respuesta a la preocupación por el futuro de su comunidad, y del país en general. Por este motivo, también se afianzaba dentro del grupo este sentido de pertenencia, de hogar; el mismo que era transferido a los nuevos integrantes y se ha mantenido a través de las diversas generaciones que han pasado por el grupo.

Fotografía N°1. Arena y Esteras trabajando con los niños y jóvenes de la comunidad.



Fuente: Facebook de Arena y Esteras

Asimismo, se han ido descubriendo poco a poco sus ejes educativos, como el fortalecimiento de la ciudadanía, la conciencia de los derechos y el potenciar el liderazgo de los jóvenes. A la par de estos acontecimientos se construye la casa del grupo, un espacio que representa el esfuerzo de cada uno

de sus miembros, y de forma simbólica, el hogar y el vínculo que nace de la vida en comunidad.

Por otro lado, se crea también el concepto de la *Escuela Rodante*, como espacio que abre sus puertas para que los niños de la comunidad puedan acceder a los diversos talleres sin costo alguno. De igual forma, se gestionan una serie de talleres artísticos y actividades más especializadas que comprenden: el teatro, la danza, el circo, entre otros; y requieren un mayor compromiso por parte de sus participantes.

Actualmente, Arena y Esteras cuenta con 26 años de labor y se consolida como una de las organizaciones culturales más reconocidas no solo en Villa El Salvador, sino a nivel nacional –dentro de los reconocimientos que ha recibido, uno de los más resaltantes es el Premio Nacional de Cultura, otorgado por el Ministerio de Cultura, en el 2012– continuando de esta manera con su trabajo cultural en la comunidad, promoviendo a través del arte el desarrollo de los niños y jóvenes, y a la vez, expresando un discurso crítico social del contexto que les rodea.

4.2.2 Casa Infantil Juvenil de Arte y Cultura (CIJAC)

La historia de CIJAC tiene como antecedente el proyecto que realizaba la ONG TIPACOM con la capacitación de promotores infantiles en Villa El Salvador. A estos jóvenes se les brindaba talleres para que emprendieran trabajos relacionados con el desarrollo de habilidades artísticas con los niños de sus barrios. Uno de los puntos donde se realizaban estas capacitaciones es el lugar donde actualmente se encuentra asentado CIJAC.

El local, antes una parroquia abandonada, fue cedida por los dirigentes del barrio para ser usada como espacio donde se realizaron las actividades pedagógicas propuestas por la ONG. Sin embargo, ya sea por la lejanía del lugar, o por la zona (caracterizada por su fuerte incidencia en inseguridad ciudadana) muchos de los chicos que en un principio comenzaron la capacitación, desertaron. Del grupo inicial solo quedaron tres chicas que

mantuvieron un trabajo constante con el capacitador, después director y fundador de CIJAC, Rafael Virhuez.

Por ese motivo, la ONG propone trabajar con los jóvenes de la comunidad que se encontraran envueltos en este ambiente de violencia. A través de Rafael, se contactaron con ellos y se realizó las primeras acciones; sin embargo, el proyecto no se llegó a concretar. A pesar de esto, los chicos convocados demostraron interés y curiosidad por aprender algo más, y eso motivó a que Rafael se ofreciera a enseñarles teatro.

Entonces, con esos diecisiete jóvenes empezamos a hacer cosas de teatro, y sucedió una cosa muy interesante, empezamos a construir cosas colectivas, socio dramas básicamente muy sencillos, pero que partían de las problemáticas que ellos tenían: el tema del colegio, su inasistencia, la familia, el enamoramiento (algunos estaban bordeando los 15, 16 años y hablaban de las enamoradas)...A partir de todas esas cosas, conversando, hablando, jugando... el grupo empezó a sentirse más cohesionado, más unido. Tanto así que al poco tiempo comenzamos a pensar en un nombre, cómo deberíamos llamarnos, cómo se llamaría la agrupación. (Rafael Virhuez, fundador y director de CIJAC).

De esta manera, en mayo de 1999, nace CIJAC, en medio de un contexto de inseguridad y violencia, donde predominaba el pandillaje (los jóvenes se encontraban tan inmersos en las barras que sus enfrentamientos dejaban heridos e incluso fallecidos) y la delincuencia. Por este motivo, una de las primeras líneas de acción de la agrupación es atacar la violencia en sus diferentes formas (maltrato infantil, hacia la mujer, juvenil, etc.) a través de la promoción de la *cultura de paz* y el arte, como un medio para lograr un desarrollo integral de los niños y jóvenes:

En el barrio, el nivel de violencia era muy fuerte, tanto que la Policía Nacional declaró este sector como Zona Roja (si tu veías su mapa, nosotros estábamos marcados como zona peligrosa, de pandillaje). No estaba lejos de la verdad, esto era terrible: jueves, viernes, sábado, domingo la gente tenía que guarecerse en su casa, no había ningún tipo de control. Dado que el tema era la violencia, nosotros planteamos, en primer lugar, el lema “por una comunidad sin violencia”, pero después pensamos: “estamos simplemente negando, pero qué queremos afirmar nosotros”. Comenzamos a buscar información y encontramos *cultura de paz*, y dentro de este tópico, particularmente, las líneas que nos interesaba trabajar. Entenderlas y contextualizarlas a nuestra realidad fue, para nosotros, la mejor forma de encontrar una solución al conflicto a través de una forma no violenta. Entendimos que el tema del diálogo, el respeto a la diversidad, el consensuar y la tolerancia eran elementos importantes para trabajar con los chicos y vecinos. De esa manera, ellos entiendan que esa era una forma de trabajar los conflictos y solucionar los problemas que había en la comunidad. (Rafael Virhuez, fundador y director de CIJAC).

Como resultado de su labor continua, CIJAC consolida su trabajo dentro de la comunidad, abriendo las puertas no solo a chicos que tienen problemas con el pandillaje, sino a todos los jóvenes y niños del barrio en general. Aunque en un primer momento fue difícil lograr la afluencia necesaria, a base del esfuerzo logró no solo una acogida que le dio sostenibilidad a su labor, sino también un reconocimiento por parte de los vecinos de la comunidad.

Fotografía N°2 CIJAC representa un espacio seguro para los niños y jóvenes de su comunidad.



Fuente: Facebook Cijac Peru

De esta manera, CIJAC ha conseguido fomentar su mensaje de cultura de paz, y a la vez, ofrecer un espacio para desarrollar el diálogo y la tolerancia. Un lugar seguro donde también se empoderan a los niños y jóvenes a través del arte y sus diversas expresiones (teatro, zancos, música, circo, etc.).

4.2.3 La Comuna de Villa

La Comuna de Villa es un grupo teatral liderado por Edmundo Cunyas, que nace en la Institución Educativa 6063 “José Carlos Mariategui”, a partir de la experiencia de formar niños en un taller de teatro. El deseo de contar con un

taller artístico surgió por la necesidad de complementar la formación de los niños a través del desarrollo de las habilidades que brinda el teatro. Por este motivo, el comité de padres de familia, junto con los docentes, decide contratar a un profesor de teatro.

De esta manera, el taller se extendió por un largo periodo de tiempo hasta convertirse en algo permanente, así en el 2008 nace La Comuna de Villa. La sostenibilidad del grupo permitió que el director, Edmundo Cunyas, junto a algunos de sus alumnos, participaran en diversos concursos con montajes propios; además de realizar diversas presentaciones para juegos florales que organiza la UGEL y la Dirección Regional de Educación (DREL); y otros concursos como el organizado por el Museo de Arte de Lima - MALI.

Fotografía N°3 La participación de La Comuna de Villa en diversos concursos los fortaleció como agrupación cultural.



Fuente: Facebook Teatro La Comuna de Villa

Paralelamente a esto, el grupo pasó por algunos inconvenientes, como conseguir un espacio fijo para proseguir con sus actividades. Este problema

afectó su forma de trabajo, ya que mudarse constantemente de lugar los obligaba a volver a adaptarse al ambiente y a los materiales que hasta ese momento disponían. No obstante, gracias a su gestión cultural, por fin pudieron encontrar un lugar fijo donde instalarse e incluso realizar pequeñas presentaciones.

De esta manera, desde sus inicios hasta la actualidad, La Comuna de Villa se ha dedicado a promover el desarrollo integral de los niños en un primer momento a través del teatro, y posteriormente, a través de la danza y el circo.

La Comuna de Villa inicia con el objetivo de poder acercar el teatro a los niños y a las instituciones educativas. Más que todo, yo siempre he trabajado eso, que el niño pueda desarrollar habilidades, que pueda encontrarse consigo mismo y que pueda descubrir lo que es capaz de hacer. (Edmundo Cunyas, fundador y director de La Comuna de Villa).

Con el paso de los años, ha ido fortaleciendo sus líneas de acción, poniendo especial énfasis en el empoderamiento y fortalecimiento del liderazgo de sus alumnos, así como el esfuerzo de crear un ambiente seguro donde los niños y jóvenes se sientan capacitados para llevar a cabo sus metas y afrontar nuevos retos.

4.2.4 Objetivos y ejes de trabajo

La historia del distrito se ha convertido en un referente identitario que ha influenciado en los valores, formas de trabajo y temáticas que exploran los grupos presentados. Representa, además, la dimensión cultural, que más allá de las habilidades artísticas, constituye un marco de referencia compartido que expone tradiciones, símbolos, creencias y comportamientos que caracterizan a cada una de las organizaciones.

De esta manera, los tres grupos se encuentran muy arraigados a la idea del origen. Sus fundadores, en menor o mayor medida, han sido testigos del papel activo que ha desempeñado la comunidad para lograr el desarrollo de su distrito y, gracias a su ardua labor, la obtención de los recursos y reconocimientos que se han ido consiguiendo con el paso del tiempo. Este hecho no solo ha marcado su forma de trabajo, sino que representa para ellos una

motivación especial que los invita a transmitir a las generaciones actuales (que no han sido testigos de este crecimiento) la historia de cómo se formó el distrito y los valores que se fueron gestando dentro de la colectividad, y que con el paso de los años se han ido dejando de lado:

He vivido básicamente esa historia, he pasado los que muchos llaman “los años maravillosos de Villa El Salvador” (los 70, los 80) que significaron unos momentos de efervescente organización popular, que permitió a Villa El Salvador ser un referente, un lugar que se destacara por sus niveles de participación, organización y solidaridad. Vivimos esos momentos muy intensos. Yo bebí mucho de eso, de los hombres y mujeres dirigentes que construyeron esta ciudad. Me siento identificado con este distrito y siento que tengo la tarea de seguir aportando en esa dirección. (Rafael Virhuez, fundador y director de CIJAC).

De esta manera, para las asociaciones culturales, el que los niños y jóvenes conozcan y entiendan las implicancias que conllevaron la creación y formación de Villa El Salvador, no solo fortalece su identidad y sentido de pertenencia hacia su comunidad, si no que, además, favorece la formación de una conciencia crítica hacia los temas sociales y los invita a involucrarse en un trabajo colectivo que se encuentra en la búsqueda constante del bien común, a través de la cultura y el arte.

Fotografía N° 4 Elenco juvenil de La Comuna de Villa representando la obra *El Canto del Wamani*.



Fuente: Facebook Teatro La Comuna de Villa

No es casualidad que los grupos coincidan en esta forma de trabajo, ya que su experiencia como agrupación, sumada a la de los propios fundadores, ha ido delineando sus acciones. Por consiguiente, es necesario resaltar que el contexto en el que surgieron –al igual que la historia del distrito– ha determinado en gran medida sus proyectos comunitarios. Por este motivo, aunque los tres grupos persigan objetivos globales similares y coincidan en el uso de recursos artísticos para lograr un mayor impacto, cada uno de ellos aborda el tema del desarrollo de forma distinta.

Así, Arena y Esteras tiene muy presente la idea de comunidad, de trabajo en colectividad, pues representa el ambiente en el que estaban inmersos sus fundadores los primeros años que le siguieron al nacimiento de Villa El Salvador. Sin embargo, poco a poco sus ejes temáticos se han ido expandiendo según las necesidades que identificaron en sus alumnos y en el distrito, enfocando su línea de acción en otros elementos como la identidad, el empoderamiento de líderes, la conciencia ciudadana y de derechos, necesarios también para lograr un desarrollo integral en los niños y jóvenes, y a la vez, indispensables para aprender a vivir en comunidad.

Antes, nosotros teníamos el objetivo de hacer la animación cultural en nombre de María Elena. Pero ahora que han cambiado las cosas en Villa, además de abordar temas como los derechos del niño, de las mujeres, y de la importancia de la organización, se prioriza el trabajo que involucra un proceso con los mismos chicos. Creo que, si debemos encajarlo, debo decir que se resalta la importancia de vivir en comunidad. Hay objetivos para que estos chicos se sientan ciudadanos de Villa El Salvador, acciones y actividades en base a resultados, fomentar liderazgos y conciencia de sus derechos. (Arturo Mejía, fundador y director de Arena y Esteras).

CIJAC, por su lado, gira sus acciones en torno al desarrollo de una cultura de paz para su distrito, como una forma de combatir la violencia a la que siempre se ha encontrado expuesta (incluso desde la misma formación del grupo, ya que sus primeros integrantes eran jóvenes inmersos en una situación de pandillaje), y también como un eje para tratar otras temáticas relacionadas, como la importancia del diálogo, la diversidad y la tolerancia; bajo un esquema que se apoya en la idea de combatir conductas y situaciones de riesgo utilizando la cultura desde un enfoque preventivo

Ahí es donde CIJAC tiene un papel muy importante. Nosotros quisimos darle una importancia al tema preventivo, en este caso, seguridad ciudadana. Mientras ellos decían: “sí, hay que llamar a la policía, a la junta vecinal, para que los reprima y los retenga” ... Nosotros hablábamos de estos sitios, de espacios alternativos de uso del tiempo libre para los chicos; que el arte y el deporte son espacios donde pueden desarrollar valores, actitudes, y una serie de capacidades que les permita enfrentar los riesgos sociales a los cuales están expuestos. (Rafael Virhuez, fundador y director de CIJAC).

La Comuna de Villa, por su parte, enfoca sus acciones hacia el liderazgo y empoderamiento a través de la cultura, para así lograr el desarrollo integral de los niños. De esta manera, y dado que el grupo nació en las aulas de clase, su principal eje de trabajo es el promover la confianza y el fortalecimiento de la autoestima en los niños, utilizando el arte como un pretexto para que enfrenten nuevos retos, y desarrollando capacidades y habilidades que les ayude a desenvolverse en la vida cotidiana.

Enseñamos no para que los niños dediquen toda su vida al teatro, sino para que el teatro pueda ayudarlos a desarrollarse mejor en la vida, para que sean más dialogantes y sobrelleven las frustraciones que en un futuro puedan tener en el trabajo, en los estudios. Y que, si desean, también vean en el teatro una manera de ganarse la vida... (Edmundo Cunyas, fundador y director teatral).

De esta manera, los grupos abordan la cultura como una forma de comunicación, participación y eje para el desarrollo y cambio social. A través de estos propósitos orientan su trabajo, logrando en estos años el éxito de la transmisión de elementos culturales a partir del reconocimiento del espacio comunitario. Con ello, han conseguido que la población (ya sea sus alumnos, los padres de familia, los vecinos o la comunidad del distrito en general) con la que se encuentran en constante interacción, tenga también un rol activo dentro de los grupos, construyendo su participación a base de horas compartidas, acontecimientos cotidianos e historias colectivas que fortalecen su identidad cultural.

4.2.5 Gestión cultural

En una labor sostenida y comprometida como la que realizan las asociaciones culturales, el proceso de gestión cultural es indispensable para lograr su sostenibilidad en el tiempo, y para establecer las líneas de acciones

constantes que les permitan alcanzar los objetivos y metas que cada una de ellas tiene planteadas como parte de su trabajo con la comunidad.

El proceso de gestión cultural, entonces, nació desde una forma experimental. Desde la propia gestión de la organización (tareas repartidas, funciones asignadas, presupuesto para las actividades, etc.) hasta las alianzas y el establecimiento de una red donde se encuentran otras agrupaciones culturales que busquen incidir en los mismos objetivos, pero con diferentes acciones.

Fotografía N°5 La comunidad participa en las actividades ofrecidas por Arena y Esteras.



Fuente: Facebook Arena y Esteras

Así, uno de los primeros retos que enfrentaron las asociaciones culturales fue lograr establecer una integración con la comunidad. Este hecho no solo significó una de las primeras dificultades dentro de su gestión cultural, sino que, además, se convirtió en un proceso que hasta el día de hoy persiste pues, aunque se haya logrado un trabajo en conjunto con los líderes comunitarios, se

debe seguir atendiendo las nuevas necesidades que surgen en cada uno de los contextos en los que se encuentran.

Otro de los desafíos que han enfrentado los grupos es el de la gestión de su propio espacio físico. De esta manera, tanto CIJAC como La Comuna de Villa dependieron en un inicio de los dirigentes de las zonas donde se encuentran ubicados, para que les otorgaran los espacios comunales y así poder desarrollar sus talleres y actividades.

En el caso de CIJAC, este tema incluso conllevó a un debate donde los vecinos y alumnos intervinieron, exponiendo sus ideas de por qué el espacio físico en donde se encontraban debería ser destinado al uso cultural.

La Comuna de Villa, por otro lado, tuvo un inicio itinerante. Al nacer en un salón de clases, dependía de espacios externos (como colegios u otros locales comunitarios) para realizar sus actividades; hasta que llegaron a su ubicación actual donde los dirigentes de la zona los aceptaron en su local comunal.

Fotografía N°6 Con el apoyo del barrio, la Comuna de Villa se estableció en el local comunal.



Fuente: Facebook Teatro La Comuna de Villa

El caso de Arena y Esteras es particular. El local que poseen fue construido a base de esfuerzo por cada uno de sus integrantes; y aunque la gestión de su espacio físico no implicó un trato directo con los dirigentes de su comunidad, el apoyo y el reconocimiento de los vecinos de la zona ha influenciado de alguna manera para que la edificación sea considerada como una “casa” que tiene las puertas abiertas para todos.

Por otro lado, para lograr una sostenibilidad en sus actividades, se han emprendido acciones de financiamiento como parte también de la gestión cultural. Así, a lo largo de sus años de trabajo, los grupos han postulado a diversos concursos o convocatorias de organizaciones nacionales y extranjeras para obtener los recursos suficientes que financien sus proyectos; además de utilizar otras estrategias como la realización de talleres especializados (que implican un costo), alquilar sus espacios para actividades, realizar presentaciones, vender merchandising etc.

Si bien es cierto los grupos se encuentran en permanente búsqueda de mayor apoyo por parte de las autoridades (para que faciliten espacios y recursos), han sabido emprender acciones sostenibles en el tiempo que ha generado un impacto en su comunidad y sin depender de factores externos a su organización.

Cabe precisar que el tópico de *gestión cultural* es muy importante para las asociaciones culturales y que fue considerada dentro de la investigación por dos motivos. En primer lugar, por las constantes referencias que realizaron los directores sobre su importancia; en segundo lugar, porque a través de sus acciones se visibiliza el trabajo sostenido de sus asociaciones culturales, y su lucha constante por lograr sus objetivos y el impacto deseado en sus comunidades.

4.2.5.1. Soporte de las familias

Mantener un vínculo con los padres de familia ha sido, y es hasta la actualidad, una de las principales acciones dentro de las líneas de gestión

cultural que desarrollan los grupos. Los padres de los niños y jóvenes involucrados, o las personas responsables de su cuidado, representan un apoyo inestimable en el fortalecimiento de su desarrollo emocional y social, aspectos claves que forman parte del eje de trabajo de las asociaciones culturales, siempre en la búsqueda del desarrollo integral de sus alumnos.

Por este motivo, el trabajo con los padres es un tema constante; sin embargo, no siempre se logran los mismos resultados para todos, pues, según los directores de las asociaciones culturales, muchos de los niños y jóvenes provienen de familias disfuncionales y violentas donde no existe el interés de los padres por apoyarlos. En este tipo de situaciones, sin embargo, los grupos culturales siempre se encuentran presentes, brindándoles el respaldo necesario para lograr sus objetivos. Así, más allá de un lugar físico, representan un espacio de confianza.

Uno de los rasgos fundamentales que hemos encontrado hasta ahora, y que ha sido constante, es que la mayoría de los chicos que están acá y que pasan su vida acá (cuatro, cinco, siete años) adoptan este espacio y tienen una línea afectiva que va resarcido...no todos logran, pero la gran mayoría sí. Esta es como su segunda casa. (Arturo Mejía, fundador y director de Arena y Esteras).

Sin embargo, esto no significa que los grupos dejen de plantear diferentes estrategias para acercarse a las familias; por ese motivo, siempre se encuentran realizando diferentes acciones como invitarlos al espacio, visitar a los chicos en sus casas, en los cumpleaños, etc. buscando formar un “equipo” con los padres, y conseguir de esta manera que se involucren más en la vida de sus hijos, utilizando el taller como un pretexto para lograrlo.

Existen también padres de familia que sí se encuentran interesados en las enseñanzas de sus hijos y su desarrollo y evolución dentro de las asociaciones culturales. En estos padres, el vínculo que se ha establecido es tan fuerte, que incluso brindan su apoyo a los grupos en las actividades de recaudación, limpieza del espacio y presentaciones que estos realizan. En algunos casos, cuando los jóvenes ya forman parte de un grupo más permanente, como un elenco, el compromiso se fortalece tanto en los padres hacia los grupos, como

de estos últimos hacia los padres, tratando siempre de involucrarlos en el proceso de formación de sus hijos e informándoles sobre los avances y logros.

Por último, aunque es cierto que algunos padres piensan que estos grupos representan un espacio donde los niños y jóvenes están seguros y desarrollan nuevas habilidades más allá de las artísticas; no necesariamente reflexionan sobre lo positivo que es el arte y la cultura en su desarrollo personal y en el de su comunidad. No obstante, los directores de las asociaciones culturales coinciden en señalar que este es un proceso que se trabaja en conjunto con todos los actores mencionados, empezando con los mismos jóvenes, y cuyos cambios se evidencian a largo plazo.

4.2.6 Temáticas de los montajes

Las historias que abordan los grupos en sus representaciones artísticas giran en torno a los temas de identidad cultural, la memoria y el origen; remontándose en algunos casos a leyendas y mitos andinos o de la selva, adaptadas al formato teatral. De esta manera, para los grupos es importante exponer este tipo de historias, porque a través de ellas rescatan el origen de un pasado histórico común, manteniendo vivo el referente cultural.

También existe un interés por contar historias que evidencian problemáticas sociales, como el tema de la violencia social, expresado en sus diversas variantes: violencia hacia la mujer, maltrato infantil, pandillaje, etc.; debido a que los grupos se encuentran envueltos en un contexto de inseguridad ciudadana.

Por otro lado, los grupos coinciden en abordar temáticas como la discriminación que sufren los migrantes al llegar a la capital; el establecimiento del migrante en la misma, así como el tema del terrorismo, exponiendo las consecuencias de la barbarie vivida en los años del terror.

Fotografía N°7 Parte del elenco de CIJAC representando la danza *Son de los diablos*.



Fuente: Facebook Cijac Peru

Vinculados a estos temas mencionados, tanto Arena y Esteras, como CIJAC y La Comuna de Villa tienen obras de teatro, cada una de ellas de creación propia, que abordan el origen del distrito. El interés puesto en este tema nace del compromiso de los directores con su comunidad y del lazo fuerte de identidad que los une con la misma. Por este motivo, tienen el propósito de transmitir este sentimiento a las nuevas generaciones, a través del abordaje escénico como una estrategia lúdica para acercarlos a su historia y a la memoria colectiva de la comunidad.

De esta manera, los tres grupos tienen como forma de trabajo asignarles a los jóvenes la tarea de preguntarles a sus padres o familiares cercanos cómo era el distrito cuando llegaron por primera vez. Así, no solo se logra obtener la información, la cual será útil cuando armen la dramaturgia de la obra, sino que también refuerza el sentimiento de identidad y pertenencia a su distrito. Asimismo, los ayuda a fortalecer el vínculo con su familia, al compartir una historia en común.

Por último, el medio ambiente también es otra de las temáticas que se encuentra muy presente dentro de los grupos, manifestando una preocupación real de cómo se está manejando los recursos naturales, como el agua, y la posición que tiene la sociedad y el gobierno frente a este tema.

Así, las asociaciones culturales coinciden en seleccionar los temas de los montajes bajo dos objetivos. En primer lugar, emprender un proceso de creación con los alumnos, donde se pueda realizar un trabajo interno de reflexión, crítica y toma de conciencia. En segundo lugar, invitar al público a una confrontación real sobre preocupaciones sociales que necesitan ser más expuestas; y así movilizar al espectador para que pueda cuestionarse sobre la realidad en la que vive.

4.2.6.1. Inclusión de otras expresiones culturales

Dependiendo del contexto y las necesidades de las obras, las historias de los montajes usualmente incluyen otras manifestaciones culturales, como ritos, danzas y algunas tradiciones reflejadas en la oralidad o acciones costumbristas.

Fotografía N°8 Las obras de teatro incorporan ritos y tradiciones de diversas partes del Perú.



Fuente: Facebook Teatro La Comuna de Villa

Por otro lado, estas expresiones culturales se convierten en un pretexto que utilizan los directores para brindar mayor conocimiento a los niños y jóvenes sobre la cultura de su país e involucrarse con esta. Además, les brinda herramientas que pueden adaptar a las habilidades circenses que también forman parte de sus montajes teatrales.

4.2.7 Acción cultural como propuesta para el desarrollo

Para las asociaciones culturales, el trabajo emprendido con los niños y jóvenes en el ámbito cultural ha representado un reto en diversas direcciones, desde lograr una sostenibilidad a través de la gestión cultural, hasta ir descubriendo y consolidando poco a poco sus objetivos y las líneas de acción para llevarlas a cabo. De esta manera, a través de la experiencia se ha ido reforzando la idea de que, al trabajar desde el arte con niños y jóvenes, se puede lograr un impacto positivo en su desarrollo como personas, obteniendo mejores ciudadanos y construyendo una comunidad más sólida.

Fotografía N°9 El teatro es utilizado como herramienta para fomentar las competencias de los jóvenes.



Fuente: Facebook Arena y Esteras

El teatro ha servido en gran medida para llegar a esta conclusión. En este sentido, los tres directores afirman que, a través de este, una persona es capaz de adquirir nuevas habilidades que le ayuden a mejorar su desenvolvimiento, incrementando sus habilidades sociales y reforzando su autoestima. Además, le permite desarrollar un mayor nivel de crítica, análisis, conciencia de grupo y trabajo en equipo.

La opinión de los directores se basa en su propia experiencia, pues teniendo una formación artística autodidacta, han encontrado en el teatro una manera de expresarse y de construirse ellos mismos como mejores personas.

Pues sí, yo creo que el arte tiene ese poder de transformación, y no porque lo haya leído, o porque haya visto grandes estudios (que no sé si los habrá) sino porque lo he visto, por experiencia propia. Yo soy un autodidacta, y encontré en el arte una especie de lugar, un refugio. Siempre he dicho que encontrar el teatro, y particularmente ese grupo de teatro, fue para mí como la película “un refugio para el amor”. Yo encontré un refugio para el amor en el arte, y eso es lo que me ha permitido curarme de muchas heridas, de muchos dolores, sanarme, aprender a perdonar también. El arte me ha dado todo: mi familia, me ha dado para comer, para poder vivir y hacer las cosas que sigo haciendo, para tener la confianza de hacer las cosas que gustan hacer. (Rafael Virhuez, fundador y director de CIJAC).

De esta manera, esta idea de que a través del arte se puede lograr el desarrollo integral ha sido proyectada hacia los niños y jóvenes con los que trabajan en sus respectivos espacios. La respuesta, por su parte, se evidencia en el nivel de compromiso y asistencia a los talleres, sobre todo en aquellos jóvenes que ya forman parte del elenco de los grupos. En este caso, sus responsabilidades van más allá de la asistencia, pues tienen que participar en las actividades que propone la agrupación, como la presentación en festividades u eventos, o aquellas que organizan con la comunidad.

Por otro lado, hay un nivel de disciplina que lleva consigo el arte y que los jóvenes adoptan como parte de su compromiso, cumpliendo con su asistencia a los ensayos y demás actividades, sin descuidar sus otras responsabilidades como estudiar, y en algunos casos, trabajar. A través del esfuerzo continuo se les enseña que el arte también debe ser considerado como una disciplina, y debe ser tratado con todo el respeto y el compromiso que conlleva.

Los vínculos que entablan los jóvenes con el espacio, por consiguiente, se vuelven más estrechos en la medida que se van adentrando en la dinámica de grupo que ofrecen los talleres. El arte, entonces, sirve como pretexto para mostrarles un ambiente donde se valora el trabajo en equipo y se refuerzan las habilidades personales de cada uno de ellos. No todos aprenden con la misma rapidez –lo cual tampoco es importante para estos espacios, ya que los directores de los grupos admiten que no es su rol principal formar artistas–; sin embargo, les ayuda a explorar todas sus capacidades, logrando una evolución personal.

Estos chicos generan ambientes muy disciplinados, tú los juntas y se retan: uno quiere saber más que el otro. Llega un momento en el que los chicos llegan del colegio a este espacio y, aunque muchos de ellos trabajen después, ensayan lo más que pueden y luego se van a ayudar a sus mamás. Así van generando un horario disciplinado. Claro, son adolescentes y hacen su vida, pero aquí es como una especie de burbuja y eso da un ejemplo a los chicos que están alrededor y también los ven. (Arturo Mejía, fundador y director de Arena y Esteras).

Los directores coinciden en asegurar que en aquellos alumnos que se vuelven constantes en sus asistencias, se aprecia un cambio significativo en su personalidad, ya que adquieren nuevas habilidades y desarrollan otro tipo de expectativas para su futuro. De esta manera, se convierten también en testimonios de que es sí es posible lograr un cambio. Así, aunque se encuentre en un ambiente adverso, pueden ser orientados, a través del arte, hacia una mejora de su autoestima, adquiriendo una visión positiva de la vida, aspiraciones de progreso, y tomando conciencia social del contexto que les rodea.

También coinciden al afirmar que los jóvenes perciben el espacio como un segundo hogar, y que esto se da por las relaciones afectivas que establecen con las personas que conforman el espacio ya sea con sus propios compañeros, o quienes les brindan las clases, creando un ambiente de confianza donde ellos también pueden expresar sus preocupaciones.

Fotografía N°10 Practicar las actividades artísticas empodera a los jóvenes.



Fuente: Facebook Teatro La Comuna de Villa

Por último, la vida en comunidad les enseña a los niños y jóvenes la importancia que tiene el cuidado del barrio en el que viven, y en una escala mayor, su distrito y su país. Para los grupos es importante que ellos adopten valores colectivos como la solidaridad y la preocupación por el bienestar del otro, para que desde pequeños se formen como buenos ciudadanos y se comprometan con el desarrollo de su comunidad.

4.2.7.1. Empoderamiento

Una de las acciones principales que realizan todos los grupos es empoderar a sus niños y jóvenes para que desarrollen la capacidad de liderazgo. De esta manera, se les anima durante su entrenamiento, escuchándolos y aceptando sus aportaciones, de tal manera que se sientan incluidos dentro del proceso artístico, lo cual repercute positivamente en su autoestima.

Han pasado cinco años desde que trabajamos con los chicos y ninguno de ellos se va a quedar callado si hay algo que les perturba o les molesta. Siempre me lo van a decir, y si no lo hacen en ese momento, irán a buscarme a mi casa, solos o en grupo, pero igual me van a decir lo que les ha molestado. Que puedan decir las cosas me parece genial. A su edad yo era mudo, no tenía derecho a opinar, hablar. Y ahora, ver que

ellos puedan expresarse con esa seguridad, con esa convicción, me parece increíble. (Rafael Virhuez, fundador y director de CIJAC).

Por otro lado, también se les anima a enseñar a otros que todavía no han alcanzado el mismo nivel de capacidades, para que así asuman responsabilidades en pequeños grupos y adquieran, a través de la experiencia, las competencias necesarias para emprender nuevos retos sin vacilaciones.

Por este motivo, el empoderamiento también está presente al enseñarles que tienen la capacidad de realizar acciones dentro de su comunidad, y estas pueden tener una repercusión positiva; de esta manera, para las asociaciones es muy importante que sus alumnos tengan presente la vocación de servicio, de querer hacer cosas por el bien común.

Fotografía N°11 Para los alumnos, enseñar es una forma de aprender.



Fuente: Facebook Cijac Peru

De esta manera, a través de las actividades que realizan en la comunidad, se han incorporado espacios donde los jóvenes han tenido la oportunidad de relacionarse con otros chicos que viven en condiciones de pobreza muy duras,

y a raíz de estas experiencias, valores como la solidaridad y el servicio a la comunidad se han ido incorporando poco a poco a su estilo de vida.

Finalmente, para las asociaciones culturales, empoderar a los niños y jóvenes fortaleciendo sus capacidades, la confianza en sí mismos y otorgándoles una visión y protagonismo dentro del grupo, los estimula para que en un futuro se involucren también en la organización social de su distrito, y contribuyan a mejorar su calidad de vida.

4.2.8 Discurso social

Marc Angenot (2010) define el discurso social como “todo lo que se dice y se escribe en un estado de sociedad, todo lo que se imprime, todo lo que se habla públicamente o se representa hoy en los medios electrónicos” (Angenot, 2010, p. 21). En este sentido, para los directores de las asociaciones culturales, la importancia de contar historias como las que se ha descrito responde al contexto social y político en el que se encuentran inmersos; y a la necesidad de provocar una respuesta en la población que los observa.

Así, consideran que su trabajo no solo sirve para entretener, ya que buscan generar un ejercicio de reflexión en el público, con la finalidad de despertar en ellos una conciencia crítica y provocar cuestionamientos que perduren, aún después de terminada la obra.

Para mí, el teatro se ha vuelto una herramienta muy política, cuyos mensajes son muy directos. A través de él busco que el proyecto de La Comuna pueda ser eso ¿no? Una experiencia que busque una confrontación con el público. Y que las obras de teatro permitan desarrollar una conciencia de comunidad en los que participan en el grupo. (Edmundo Cunyas, fundador y director teatral).

Por otro lado, la importancia de tratar estos temas se debe a la necesidad que tienen las asociaciones por mostrar este tipo de historias (relacionadas con la identidad y la memoria) a las nuevas generaciones que desconocen lo que representa. Los tres directores opinan que, a través del abordaje de este tipo de temática, los jóvenes y niños conocen más acerca de su pasado, y a la vez, descubren nuevas manifestaciones culturales que forman parte de la cultura

peruana y que incorporan a su identidad. Es una forma de reconocerlo, hacer suyo su origen y saber quiénes son a través de su historia.

4.2.9 Discurso político

Hoy en día, uno de los principales retos que enfrentan los grupos culturales es lograr que el Gobierno redefina en su agenda el tema de la gestión en la diversidad, considerando un enfoque cultural dentro sus políticas públicas. De esta manera, vivir en una sociedad multicultural demanda que las soluciones a los problemas de desigualdad social y económica reconozcan también la existencia de identidades culturales, así como la diversidad de sus expresiones, para lograr un desarrollo en todos los ámbitos y tener ciudadanos cada vez más activos e informados.

No obstante, para las asociaciones culturales en el contexto en el que vivimos las autoridades priorizan otras necesidades más inmediatas o tangibles, como temas de inseguridad ciudadana, salud o infraestructurales; dejando de lado el aspecto cultural como un espacio también válido para la planificación y el desarrollo. El trabajo sostenido que los directores vienen realizando, y las experiencias que han compartido con otras personas y/u organizaciones abocadas al desarrollo desde el enfoque cultural, no obstante, los invita a creer que la cultura debería ser un eje transversal a las políticas que se emprenden; pues es la única manera de tener mejores ciudadanos y lograr un mayor desarrollo como sociedad.

Aquí, por ejemplo, es vital el título de propiedad, las pistas, veredas, alamedas... No podemos negar que en distritos como Villa El Salvador, distritos más populosos, hay una brecha importante a nivel de infraestructura muy notoria, y que se tienen que ir resolviendo, pero también es cierto que, a pesar de que la ciudad se construye con cemento y fierros, el tema de ciudadanía se construye con educación y cultura; son pilares que deberían estar presentes. En Villa El Salvador eso no está presente, se ha priorizado el tema de la inversión y el 100% del presupuesto está destinado a pistas, veredas, maquinarias... Esto permite que haya un desarrollo importante en ese nivel, pero deja de lado todo lo que implica el desarrollo humano. (Rafael Virhuez, fundador y director de CIJAC).

Por este motivo, la principal percepción que tienen los grupos hacia el Municipio es que este no considera, dentro de su gestión, la elaboración de

acciones directas que ayuden a incrementar el desarrollo cultural del distrito; y que, a su vez, tampoco apoya a los grupos que ya vienen realizando un trabajo con sus barrios.

De esta manera, y a pesar de que Villa El Salvador es un distrito caracterizado por sus movimientos culturales, no están presentes acciones transversales a sus políticas municipales que puedan favorecer la prevención de conductas delictivas o violentas a través de la cultura. Su gestión dentro de este ámbito, por el contrario, se basa en actividades, como concursos de danza, actividades, etc., que sí aportan, pero no pueden calificarse como acciones culturales sostenidas y que buscan un impacto en su comunidad.

Así, aunque el Gobierno Local no asuma un rol activo en el apoyo al arte y la cultura, los grupos se han visto en la obligación de tomar acción protagónica a través de sus proyectos e iniciativas culturales; no solo realizando acciones propias, sino también emprendiendo un trabajo conjunto con otras asociaciones o grupos culturales cuyos objetivos son similares. Sin embargo, todavía no se logra una articulación sólida que les permitan tomar acciones conjuntas para hacer sentir una mayor exigencia de sus demandas hacia el gobierno local.

CAPÍTULO V

ANÁLISIS DE RESULTADOS

A continuación, se presentarán los resultados obtenidos en el trabajo de campo. Como se detalló en el diseño de investigación, los resultados se obtuvieron de las entrevistas a profundidad realizadas a los jóvenes que conforman los elencos menores de las asociaciones culturales presentadas; de igual forma se entrevistó a sus respectivos directores para obtener un panorama más completo de la investigación, y a la vez, se observó las obras que presentaban para obtener un análisis más detallado de su trabajo.

5.1. Análisis de los referentes de identidad cultural

Tal como se describe en el Capítulo IV: Casos de estudio, las asociaciones culturales han emprendido una forma de trabajo direccionada a crear un espacio seguro para los niños y jóvenes (no solo referido al ambiente físico) dónde se pueda dialogar y exista un verdadero interés por el desarrollo social y de competencias, fortaleciendo una conciencia crítica del entorno que les rodea.

Para lograrlo, dentro de sus diversas líneas de trabajo se encuentra el reforzar los referentes de identidad cultural, con la finalidad de ayudarlos a construirse como mejores personas, ciudadanos responsables y estableciendo un vínculo con su comunidad.

Por este motivo, en este punto de la investigación se analiza cuáles son esos referentes de identidad cultural que se encuentran en la práctica teatral de las asociaciones culturales La Comuna de Villa, CIJAC y Arena y Esteras, y cuál es la percepción que tienen los jóvenes sobre estos.

5.1.1 Concepto de identidad cultural de los directores de los grupos culturales

Para analizar los referentes de identidad cultural que exponen los grupos en la práctica teatral que realizan, antes es necesario examinar cuál es la definición de este concepto para los fundadores de las asociaciones culturales. A continuación, se presenta un cuadro donde se detallan las definiciones, en base a las respuestas de cada uno de ellos:

Tabla N°4 Concepto de identidad cultural para los directores de las Asociaciones Culturales.

La Comuna de Villa	CIJAC	Arena y Esteras
<p>Para Edmundo Cunyas, director y fundador de La Comuna de Villa, el concepto de identidad está referido al origen: de dónde proviene uno, y cuáles son las tradiciones y costumbres que rescata de su entorno familiar. Estas conformaran su cultura, la misma que se va construyendo diariamente:</p> <p><i>Para mí, identidad cultural es toda forma, tradición, costumbre que uno trae consigo; de donde uno proviene. La cultura es lo que somos, lo que construimos cada día, lo que mostramos, lo que rescatamos, lo que preservamos aún de nuestra familia (Edmundo Cunyas, fundador y director teatral).</i></p> <p>Para el director el concepto también está ligado a la memoria. El saber qué acontecimientos han marcado la historia y el contexto en el que uno vive es importante para reconocerse como parte de una comunidad.</p>	<p>Para Rafael Virhuez, director y fundador de CIJAC, el concepto de identidad se encuentra muy ligado a su relación con la comunidad y el sentido de pertenencia que lo une a su barrio y a su distrito.</p> <p><i>Desde mi experiencia, yo me siento parte de esta comunidad, siento un nivel de compromiso muy fuerte. No puedo ser indiferente ante las cosas que pasan en este distrito y, de manera particular, en este barrio. Siento que tengo que tener una ciudadanía activa frente a lo que sucede. También sé que tengo que articularme, juntarme con otros para intentar resolver o aportar a la solución esas situaciones que son problemáticas para el barrio. Yo siento que a través de esas acciones demuestro como me identifico con esta comunidad. (Rafael Virhuez, fundador y director de CIJAC).</i></p> <p>De esta manera, para el director, el concepto de identidad no se desliga del sentimiento de colectividad y de reconocerse como parte de una comunidad. Por consiguiente, considera necesario articularse con pares para buscar, desde un</p>	<p>Para el director y fundador Arturo Mejía, la identidad cultural es un proceso de reafirmación de quién eres, pero también significa aceptar que, en ese proceso, la identidad es diversa, es una edificación plural de varios constructos sociales que te llevan a determinar quién eres. Además, es un eje sobre el cual deberían trabajar todas las políticas públicas, ya que es una forma de lograr el desarrollo integral del ciudadano. El hecho de reafirmar la historia y las culturas pasadas contribuye a la construcción de la identidad cultural, y es una forma de brindar autonomía al ciudadano.</p> <p><i>La identidad es un proceso de reafirmación, un constructo que te moldea, pero no es una, es diversa. Me cuesta mucho, cuando me hablan de identidad cultural, unir los dos conceptos, porque yo sé que se puede, es como una edificación, pero plural, muy plural. Esa diversidad que te hace ser tú, eso es la identidad cultural (Arturo</i></p>

	enfoque cultural, el desarrollo y la mejora de su distrito.	<i>Mejía, fundador y director de Arena y Esteras).</i> Por otro lado, para el director, la identidad cultural está vinculada al concepto de colectividad. Por este motivo, se forjó un sentimiento de comunidad, el mismo que fomentó el trabajo en conjunto y la organización comunal.
--	---	--

Fuente: Elaboración propia.

Al analizar las respuestas, los directores coinciden en afirmar que el concepto de identidad cultural se encuentra relacionado con el sentido de pertenencia e identificación con su distrito. Gracias a esto se han fortalecido los lazos con su comunidad; por este motivo, para los directores es importante reconocer el vínculo con su lugar de origen.

Por consiguiente, el término identidad cultural lo vinculan con la importancia de rescatar valores, tradiciones e historias pertenecientes a sus antecesores; no necesariamente ligados a un vínculo familiar, si no a la comunidad, y que todavía perduran con el tiempo. De esta manera, los directores concuerdan en la importancia de preservarlas, ya que forman parte de la historia personal y colectiva de cada uno.

Finalmente, la identidad cultural también se encuentra relacionada con el tema de ciudadanía, ya que brinda a la persona herramientas necesarias para conocer su historia. Para los directores, es necesario reconocer que la identidad es diversa, pues la riqueza cultural contribuye a que las personas puedan determinar quiénes son.

5.1.2 Referentes de identidad cultural en la práctica teatral

El interés que tienen los directores por desarrollar el concepto de identidad cultural se expresa en su forma de trabajo con los jóvenes, en la práctica teatral que realizan con ellos, y también en las líneas de acción que ejercen como agrupación en sus respectivos barrios. De esta manera, si bien es cierto existe

un interés personal por incorporar esta temática a su labor como asociación cultural, también se da porque responde a las necesidades del entorno social en el que se encuentran inmersos.

Así, para los grupos culturales, el desarrollo de la identidad cultural en los jóvenes surge de la importancia de que conozcan su historia individual y colectiva, el contexto en el que viven y, del mismo modo, que construyan una relación fortalecida con su comunidad. De esta forma, contribuyen a que construyan una autoestima positiva basada en logros y en el reconocimiento de responsabilidades, con la oportunidad de crecer, desarrollarse en diversos ámbitos (social, emocional, cognitivo) y emprender una búsqueda constante de mejores oportunidades para vivir.

La práctica teatral, entonces, encierra estos referentes de identidad cultural que marcan la pauta de trabajo de las agrupaciones culturales. A través del trabajo de campo se han identificado los siguientes:

- El distrito de Villa El Salvador
- La importancia del trabajo en la comunidad
- Memoria colectiva
- Expresiones culturales

A continuación, se analizará cada uno de ellos.

5.1.2.1 Origen y comunidad: Villa El Salvador

Cómo ya se ha mencionado, el distrito forma parte muy importante del referente identitario de los directores y sus asociaciones culturales. No solo representa un espacio geográfico donde enmarcan sus acciones y desarrollan su trabajo; sino que, además, es concebido como el origen de un espacio comunitario que representa la pluralidad, las tradiciones y costumbres compartidas, y el fruto de una historia en común.

Además, el distrito les ha nutrido de su esencia política. Al surgir Villa El Salvador en un contexto de lucha social, donde la organización vecinal fue la clave para su progreso (además de superar sucesos adversos como ataques terroristas y la persecución a sus líderes locales), el tema político se convierte en una característica inherente a las asociaciones culturales. Por este motivo, se encuentran siempre atentos a las necesidades de su comunidad, buscando mejorar sus condiciones de vida:

Me siento identificado con este distrito y siento que tengo la tarea de seguir aportando en esa dirección. Los tiempos han cambiado, indudablemente, pero los retos y desafíos están allí. Mi identidad, básicamente, es asumirme como villasalvadoreño (al igual que muchos de mis compañeros) por eso, aunque sabemos que Villa El Salvador no es el mejor lugar para vivir, tenemos la convicción de seguir aportando al lugar, hacer de él un distrito más digno, más seguro. Y en esa tarea no solamente estoy yo, siento que estoy en sintonía con los demás, y caminamos juntos en esa dirección. (Rafael Virhuez, fundador y director de CIJAC).

Esta conexión emocional con el distrito se basa en las experiencias compartidas que han tenido los fundadores de las asociaciones culturales, factor esencial que contribuye a fortalecer una relación sólida con la comunidad. Por este motivo, para las asociaciones su distrito conlleva una serie de compromisos: conocer a sus vecinos, colaborar en actividades, manteniendo relaciones estrechas y contribuyendo con la mejora de la comunidad.

Por consiguiente, la existencia de las tradiciones compartidas, los valores comunitarios y la dinámica colectiva (expresada en su organización vecinal, y sostenida a pesar de los años) representan lo que para las asociaciones culturales es Villa El Salvador. Su identidad cultural se manifiesta a través del valor y la importancia que tiene el distrito para ellos: “Hay una identificación con este entorno, con los vecinos, y nos reconocemos como parte de algo, más allá de un distrito por el que tenemos que trabajar, nos reconocemos como parte de un sentimiento”. (Rafael Virhuez, fundador y director de CIJAC).

La identidad cultural, por lo tanto, se convierte en una pieza clave para alcanzar el desarrollo y mejorar la calidad de vida. Por este motivo, las asociaciones culturales enfatizan en el fortalecimiento del compromiso con Villa El Salvador; porque al lograr que los jóvenes se reconozcan a sí mismos como

parte del distrito, también contribuyen a formar ciudadanos responsables que aporten en la mejora de su comunidad.

Yo creo que ese sería el rol importante de cualquier agrupación (fortalecer el compromiso de sus miembros con su distrito Villa El Salvador). De esta manera, cualquier asociación donde sus integrantes decidan partir pueden hacerlo, pero previamente han desarrollado un compromiso con la comunidad. (Edmundo Cunyas, fundador y director de La Comuna de Villa).

De esta manera, a través del ejercicio teatral las asociaciones culturales abordan temas relacionados con su distrito, como el origen, la importancia de algunos personajes icónicos, etc., ya que por medio de los juegos teatrales y las actividades que proponen, acercan a los niños y jóvenes a la historia de Villa El Salvador. Para las asociaciones culturales este tema es en especial relevante, pues gracias a su trabajo han identificado que muchos de los niños y jóvenes que asisten a sus talleres desconocen la historia de su distrito.

La obra “Villa Coraje” nació por un tema de desconocimiento, ya que cuando empecé a preguntar a los niños qué conocen sobre su comunidad, me di con la sorpresa de que no sabían la historia de su distrito, no sabían que había pasado, nada. (Edmundo Cunyas, fundador y director de La Comuna de Villa).

Por este motivo, en la selección de los temas que tratan las asociaciones culturales en el ejercicio teatral con sus alumnos, es prioritario el origen del distrito, porque los fundadores de las asociaciones lo consideran un ejemplo de esfuerzo, organización y trabajo comunitario. Por este motivo, se encuentran necesario que los niños y jóvenes que asisten a sus talleres conozcan también esta historia y asuman un compromiso con su distrito, buscando mejorar la calidad de vida de las personas que los rodean.

5.1.2.2 El trabajo con y por la comunidad

Uno de los valores comunitarios que se encuentra expuesto en la práctica teatral de las asociaciones culturales es el servicio a los demás y la ayuda mutua: existe un compromiso auténtico y un interés por el bien común. De esta manera, las organizaciones demuestran una convicción en el trabajo comunitario como una acción necesaria para alcanzar el desarrollo.

Como ya se ha analizado en el subtítulo anterior, la formación del distrito ha marcado en gran medida el espíritu de las asociaciones culturales. Una de las características de este proceso que más ha calado en las asociaciones es la cooperación, la organización y el trabajo entre los vecinos para alcanzar un bienestar en conjunto. Uno de los motivos por los que estos sentimientos de cooperación se han impregnado con tanto ahínco en las asociaciones es porque sus fundadores han vivido de cerca esta experiencia:

Nosotros asistimos a la formación del distrito. Hay que tener en cuenta que éramos adolescentes, jóvenes no venían de la “academia”. Teníamos en nuestras cabezas pensamientos heredados, propios de lo que es Villa El Salvador: la elección popular, la comunicación popular, las asambleas... tanta gente que hemos escuchado, supongo que queda algo ¿no? Los que empezamos Arena y Esteras tenemos, de alguna manera, la vida del desierto... Es una generación que ha vivido el cambio de un pueblito joven a una ciudad, entonces existe una sensación de apego. Hay un ejercicio de nuestros padres que también hemos heredado: la preocupación por mejorar las condiciones de vida... Esto es, a grandes rasgos, lo que los fundadores de Arena y Esteras tienen en su corazón, y se puede decir que es lo que ha hecho que se vaya conformando Arena y Esteras. (Arturo Mejía, fundador y director de Arena y Esteras).

Por este motivo, los tres grupos han incluido dentro de su forma de trabajo la solidaridad y el servicio a la comunidad; y es lo que transmiten a los jóvenes que asisten a sus respectivos espacios. De esta manera, a través de la práctica teatral se los empodera para que sean capaces de tomar la iniciativa en las actividades que realizan las asociaciones con la comunidad. Así se fomenta en ellos la vocación de servicio, y se les enseña que también pueden compartir su arte con los que desean aprender.

En CIJAC, todos los que ya llevan un tiempo en este espacio tienen esa vocación de servicio, de ayudar, de saber que el otro es importante, porque a ellos los han hecho mejores personas, porque de alguna manera es una forma de retribución social. (Rafael Virhuez, fundador y director de CIJAC).

De esta forma, tenemos, en primer lugar, la “Escuela Rodante” de Arena y Esteras, donde las puertas están abiertas a la comunidad y cualquiera puede acceder a ella; así, los niños y jóvenes pueden acercarse a entrenar y experimentar sus habilidades artísticas. Además, no existe una relación jerarquizada de profesor – alumno, el trato es horizontal y en muchos de los casos, los jóvenes ya experimentados de los talleres superiores lideran entre los que recién aprenden y les transmiten sus conocimientos.

Esta idea del trabajo colectivo que, en búsqueda del bienestar grupal, potencia el sentido de comunidad, también está presente en CIJAC y La Comuna de Villa, las cuales realizan acciones similares, instruyendo en sus alumnos la idea de estar atentos a las necesidades del otro y de asumir un compromiso con el espacio en el que habitan. Por otro lado, también es una manera de reforzar su capacidad de liderazgo positivo. Los jóvenes, por su parte, se encuentran muy involucrados en esta forma de trabajo, en especial cuanto pasan más tiempo en las agrupaciones culturales. De esta manera, fortalecen sus lazos con la comunidad y adquieren conciencia sobre el trabajo colectivo, el cual contribuye al desarrollo personal y el bien común:

Ese sentimiento de servicio, de hacer cosas por el bien común, yo siento que está instalado en los jóvenes, que es parte de su personalidad, lo cual no implica que ellos también no puedan tener sus propias aspiraciones personales. En la mayoría de ellos hay ese sentido de pertenencia hacia este espacio, y tienen la certeza de que este espacio ha contribuido en su formación. Ellos lo expresan de una forma más simple, dicen que aquí se convierten en mejores personas de lo que llegaron. (Rafael Virhuez, fundador y director de CIJAC).

Finalmente, la combinación de esta idea de trabajar juntos para el desarrollo integral de la comunidad y los valores comunitarios que se presentan (como el servicio, la cooperación y la solidaridad) asientan más la idea de comunidad, y se convierten en referentes de identidad cultural para las asociaciones culturales. Así, a través del ejercicio teatral, fomentan la vida en comunidad y una preocupación por su entorno, características que forman parte de una dimensión cívica y derivan en la construcción de una ciudadanía activa.

5.1.2.3 Memoria colectiva

El tema de la memoria colectiva se encuentra muy presente dentro del ejercicio de la práctica teatral que realizan las asociaciones culturales. Para estas es relevante conservar los hechos históricos que han nacido en la colectividad y que, dada su importancia, se conservan todavía en la historia de la comunidad.

De esta manera, la memoria colectiva funciona como hilo conductor de los hechos pasados, para ser contextualizados en la realidad actual; expresando la

identidad cultural a través de un reconocimiento de las acciones que en conjunto fueron dejando huellas. Para las asociaciones culturales, la memoria colectiva se encuentra en la historia de su distrito y en la importancia que para ellos representa el no ser una memoria homogénea, sino una memoria diversa, plural, propia de una comunidad que atravesó junta por acontecimientos importantes, y que, en base a ese reconocimiento, se orienta hacia un mejor futuro.

Por ese motivo, en su práctica teatral, las asociaciones culturales resaltan constantemente la historia del distrito e involucran a sus alumnos a ser parte de la construcción de una creación colectiva. De este modo, ya sea que exista una dramaturgia previa o no, el trabajo igual consiste en hablar con los más jóvenes sobre la creación de Villa El Salvador e incluir en el proceso su propia experiencia familiar.

A nivel grupal, lo que hacemos al tratar el tema de Villa El Salvador en nuestro programa de arte es dividir su abordaje en sesiones. Las primeras sesiones son como trabajo de mesa con ellos, pueden jugar y, por diferentes medios (por medio visual, contándoles cuentos, por pequeñas representaciones) lo que hacemos es contarles la historia de Villa, de cómo nació, etc. Y que vayan a preguntarle a su familia, a sus papás, abuelos, qué saben de Villa El Salvador, y que les cuenten ellos cómo inició Villa El Salvador... Se va tomando nota de lo que es interesante, de lo que dice cada niño, con todas esas historias hay un equipo que se arma y que yo lidero. Ese equipo que se encarga de construir más o menos lo que será el guión. (Rafael Virhuez, fundador y director de CIJAC).

Así, no solo consiguen que los jóvenes conozcan más acerca de su distrito, sino que logran que la interioricen y refuerzan su identidad al sentirse parte de una historia colectiva. Por otro lado, para las asociaciones es importante involucrar a los padres, abuelos, etc. dentro del proceso, ya que así refuerzan los vínculos familiares y se abre el diálogo para compartir una historia propia.

La obra abordaba la llegada de los migrantes a Villa El Salvador, y a mí se me dificultaba darles indicaciones de dirección, era cómo decirles: “vas a hacer cómo si estuvieras llegando”. Yo no podía dar una indicación así. Entonces, se me ocurrió que era mejor que entablen un diálogo y les pregunten a sus padres qué los motivo a llegar a Villa El Salvador, por qué su mamá llegó aquí, por qué su papá llegó. (Edmundo Cuyas, fundador y director teatral).

El tema de la memoria colectiva también se ha extendido a los acontecimientos históricos que marcaron la historia del país, como la época del terrorismo. Este tema es de especial trascendencia para las asociaciones culturales, no solo por qué afectó al distrito, sino por las secuelas sociales que dejó en todo el país. De este modo, las reflexiones emprendidas en torno a la época de violencia rescatan anécdotas y testimonios basados en el terror, dolor e injusticia que generó en la población. En este proceso también se rescata las historias de las familias de los niños y jóvenes de los talleres.

Cuando tocamos el tema con los niños, era para que entiendan por qué es importante que sepan quiénes son, que entiendan que en su distrito hubo muchos líderes y pasaron muchas cosas que no se tienen que repetir. Para mí, era muy difícil ¿cómo explicarles sobre el tema del terrorismo? Es muy duro. Entonces, conversamos con sus padres, para que ellos también fomentaran el diálogo. Hablamos con ellos, y sus padres tomaron la iniciativa de conversar en sus casas, contar anécdotas. (Edmundo Cunyas, fundador y director teatral).

A través de estos relatos las asociaciones culturales pretenden guiar a los jóvenes hacia una reflexión sobre los acontecimientos de su pasado, para que así adopten una actitud crítica del presente. De esta manera, buscan que sean conscientes de la formación de su distrito, e impulsan el diálogo con sus familias, con la finalidad de que mantengan viva en la memoria de la comunidad los referentes de identidad cultural.

5.1.2.4 Expresiones culturales

Uno de los referentes de identidad cultural que se encuentra vinculado al tema de la memoria colectiva es la demostración de las diversas expresiones culturales, las cuales también son incorporadas en la práctica teatral que enseñan las asociaciones culturales.

De esta manera, los grupos coinciden en incorporar diversas expresiones propias del folclore andino, como las danzas, música, vestimenta, etc., dentro del trabajo teatral. La finalidad es que los niños y jóvenes tengan la oportunidad de conocer y apreciar las diversas formas de expresión relacionadas con

diferentes culturas, y a la vez, tomen conciencia de la importancia de su conservación.

El motivo de la participación de los chicos es porque intentamos que lo que les enseñamos no solo sea un discurso que proponemos, sino que se pueda interiorizar, y que el niño sienta que es parte de algo, que se involucre y que tome conciencia de la importancia de tratar estos temas. (Rafael Virhuez, fundador y director de CIJAC).

Es por ese motivo que en la construcción de los montajes teatrales se observa una estética particular, donde se resalta la utilización de vestuarios, usos de máscaras, utensilios simbólicos, etc. De igual forma, se presentan bailes típicos, elementos musicales, e incluso una forma de hablar determinada, dependiendo del personaje que se interpreta. El objetivo común es presentar todos los elementos necesarios para entender la cosmovisión de la historia que se está representando.

Fotografía N°12 En los montajes teatrales se incorporan todo tipo de expresiones culturales.



Fuente: Facebook Arena y Esteras

No obstante, las tradiciones folclóricas no siempre son recibidas con aceptación por los jóvenes de los talleres. Para los directores, esta reacción se debe al desconocimiento de no saber de dónde provienen o al cansancio por haberlas representado en montajes anteriores. Sin embargo, para las

asociaciones culturales no deja de ser importante seguir ahondado en esta práctica y animar a los niños y jóvenes a explorar las particularidades que cada una de estas encierran. Por otro lado, dentro de los objetivos de la práctica teatral, contribuye al perfeccionamiento de técnicas artísticas, que también forman parte de su formación y son necesarias para desenvolverse mejor en el escenario.

Hemos observado que hay muchos adolescentes que no les agrada, que no quieren... Creemos que es por recurrente, de contar siempre lo mismo. En general, las obras de circo tienen bastante danza, y los chicos suelen preguntar "¿otra vez danza?". Claro, son diferentes tipos de danza, pero en el mundo adolescente siempre es lo mismo. Aunque no todos reaccionan de la misma manera, vemos que hay chicos que sí les gusta, son los chicos migrantes que van y vienen del interior, que tienen la oportunidad de que sus papás los lleven a fiestas...esos no renuncian. Y no solo lo entienden de forma racional, sino que también lo sienten. Los otros en cambio, están muy urbanos y les cuesta mucho. Por eso, parece una imposición, pero como todo en el arte es muy complejo, esto es parte de su entrenamiento y de su formación. Al final, los chicos terminan agarrándole el gusto y lo hacen. (Arturo Mejía, fundador y director de Arena y Esteras).

De igual forma, es importante señalar que, aunque la mayoría de las expresiones culturales que abordan los montajes estén relacionados con la cultura andina, también se encuentran presentes historias, leyendas y reelaboraciones modernas de mitos provenientes de la costa y la selva, exponiendo temas generalmente relacionados a la migración y el asentamiento en las zonas urbanas. Al abarcar estos temas las asociaciones demuestran lo compleja y plural que es la identidad cultural

5.1.3 Percepción de los jóvenes de los referentes de identidad cultural

Los referentes de identidad cultural que las asociaciones exponen a través de su práctica teatral son propuestas que nacen por un interés propio, originado por la relación que han desarrollado con su entorno y la necesidad de manifestar las ideas que tienen sobre el medio que les rodea. De esta forma, vivir en un contexto donde los vínculos sociales, políticos y culturales son comunes para todos, y tener objetivos y ejes de acción similares, les hace coincidir en estos referentes que son parte de su identidad sociocultural, e inherentes a su forma de trabajo.

Frente a esta propuesta, sin embargo, se plantea la cuestión de si los niños y jóvenes que participan en sus talleres perciben estos referentes de identidad cultural, y si realmente se está logrando su interiorización, ayudándolos a adoptar una actitud crítica frente a lo que les rodea y formándolos como mejores personas.

Por este motivo, en el siguiente apartado se analiza cuál es la percepción que tienen de los referentes de identidad cultural que trabajan en sus respectivos grupos a través de su formación en la práctica teatral.

5.1.3.1. El significado de Villa El Salvador

Por medio de las entrevistas realizadas a los jóvenes que participan en los talleres de las asociaciones culturales, se determina la existencia de una relación que mantienen con su distrito, la cual se ha desarrollado gracias a las enseñanzas de las asociaciones, el trabajo artístico que realizan y la convivencia en los talleres. Por este motivo, todos los jóvenes coinciden en afirmar que han establecido un vínculo especial con Villa El Salvador, el cual se manifiesta a través de las siguientes características:

- a. Conocimiento de los sucesos históricos.

Como ya se ha mencionado en el apartado anterior donde se aborda el tema de los referentes de identidad cultural que forman parte de la labor de las asociaciones culturales, su forma de trabajo involucra la participación de sus alumnos en la construcción de la pieza teatral sobre el origen su distrito, a través de la investigación y recolección de testimonios. Por este motivo, todos los jóvenes involucrados en la investigación han coincidido en manifestar que, gracias a esta tarea de investigación, han tenido la oportunidad de escuchar historias y anécdotas (en algunos casos de sus familiares cercanos, como padres y abuelos) sobre cómo se fue construyendo el distrito, cuáles fueron los acontecimientos más importantes, y cómo era el estilo de vida de los primeros pobladores de Villa El Salvador.

Yo les pregunté sobre el origen del distrito a mis abuelitos, ya que ellos estuvieron presentes desde los inicios y formaron parte de los primeros pobladores. Y mis abuelitos me contaron cómo vivía antes la gente, por ejemplo, me decían que cuando ellos llegaban tarde a su casa, después de las seis o siete, ya no podían salir más porque había toque de queda. También me dijeron que antes los niños no tenían tanta libertad de jugar en la calle, no podían salir hasta la noche, como lo hacen ahora. (Daniela, La Comuna de Villa, 13 años.)

De igual forma, se han acercado al contexto político y social de la Lima de aquel tiempo, y en una dimensión más general, a la historia del país. Como resultado de este trabajo, los jóvenes consideran que su distrito también forma parte de su identidad.

Este espacio también me ha ayudado fuera del ámbito teatral. Me ayudó a conocer qué era Villa El Salvador, porque yo vivía en este distrito, pero no conocía, por ejemplo, quién era María Elena Moyano: no sabía qué había hecho, ni cuándo había muerto, nada, hasta que llegué a este espacio. El conocer un poco más de ella fue contribuyendo a la formación de mi identidad. Incluso he participado en muchos eventos que conmemoran su memoria. Entonces, yo creo que una parte muy importante de mi identidad la conforma Villa El Salvador. (Ángel, 17 años, Arena y Esteras).

Las asociaciones culturales, por su lado, también aprovechan otros espacios fuera de la práctica teatral para conversar con los niños y jóvenes acerca de la relevancia que tuvo el surgimiento de Villa El Salvador dentro del escenario social. Por este motivo, la historia de figuras resaltantes, como los líderes sociales que exponen los valores comunitarios, se convierten en referentes para los niños y jóvenes, contribuyendo a fortalecer los vínculos afectivos y de admiración que establecen con su distrito.

b. Reconocimiento del sentimiento de comunidad.

Conocer más acerca de su distrito (y tener la oportunidad de vincular esta información con su historia familiar) ha dado como resultado que los jóvenes fortalezcan su sentido de comunidad. Por este motivo, desde su valoración personal, es importante construir relaciones con los miembros de su comunidad y realizar acciones que promuevan la ayuda mutua y alienten a la cooperación. Para los jóvenes, a través de estos actos de solidaridad, se podrá alcanzar un bienestar común que beneficie a todos.

Yo siento que apporto al distrito desde mi labor en CIJAC porque, de alguna manera, apporto también al barrio a través de mi trabajo artístico. Pero también me gusta ir a otras casas culturales y participar en sus actividades, en sus festivales, y apoyar en lo que pueda, porque he visto mucho talento. Hay chicos en Villa El Salvador que hacen cosas maravillosas y eso se tiene que promover para que todos lo conozcan. (Johan, 19 años, CIJAC).

Los montajes teatrales donde participan los jóvenes también exploran temáticas que resaltan estos valores colectivos. Las más resaltantes son las obras donde recrean el origen del distrito, exponiendo no solo el hecho histórico, sino también a los miembros de una comunidad que se identifican como grupo, otorgando un valor positivo al hecho de pertenecer a su localidad. Son estos sentimientos de solidaridad, demostrados en las historias y anécdotas trabajadas en el ejercicio teatral, las que se han quedado impregnadas en los jóvenes.

Lo que más me gusta del distrito es la vida de comunidad, que antes era más fuerte, más resaltante y notorio. Cuando las personas vivían de manera más sencilla, así, en esteras, y les faltaba algo, lo compartían todo entre ellos. (Luisa, 13 años, La Comuna de Villa)

De esta manera, a través de estas experiencias los jóvenes también se involucran y asumen a su comunidad como parte de su identidad cultural. En este proceso contribuye también el ejemplo de los directores de las asociaciones culturales, los cuales los animan a participar en actividades y movilizaciones que organizan, y buscan la mejora de su distrito.

Con este grupo fuimos al evento de pasacalle de Cultura Viva Comunitaria, que se llevó a cabo en Independencia. Para esto, nosotros les explicamos, de la manera más sencilla posible, qué era Cultura Viva Comunitaria, cómo estos eventos se organizaban a nivel de Latinoamérica y que eran experiencias realizadas en los barrios, así como aquí donde ellos participan, y conocen otros espacios (Arena y Esteras, La Comuna de Villa, Vichama...). De igual forma existen en otros países, y también quieren que sus barrios mejoren a través del arte, porque creemos que así se pueden cambiar las cosas y también mejorar a las personas. Les explicamos todo eso para que entiendan por qué participan y no solo asistan a la presentación y se diviertan, sino que también sepan qué están apoyando. (Rafael Virhuez, fundador y director de CIJAC).

El establecer esta conexión afectiva también los lleva a buscar el bien común para todos; por este motivo, se muestran más conscientes de los problemas sociales que hay a su alrededor. Gracias a los espacios de diálogo que les ofrecen las asociaciones culturales, donde los invitan a desarrollar opiniones y reflexiones en torno a este tema, los jóvenes no pueden evitar

contrastar como esa dinámica de intercambio recíproco y de ayuda mutua que existía en el pasado se ha ido modificando con el tiempo.

Yo me siento orgullosa de que un lugar como este, que ha sido pampa, se haya vuelto un distrito, y que haya recibido varios premios. Lo que no me gusta es ver que cada vez está más en peligro y hay menos confianza entre la gente por las cosas que pasan últimamente. Antes, cuando era más pequeña, salía más, ahora tengo que ir a todos lados acompañada de mi mamá, a las reuniones del colegio, al teatro... Ver que Villa El Salvador, un distrito que se levantó mágicamente, no teniendo nada, sea cada vez más peligroso por la delincuencia... ¡wao! (Daniela, 13 años, La Comuna de Villa).

Finalmente, estos hechos no amilanan el sentimiento de pertenecer a la comunidad y el sentirse felices de sus logros, más si pueden contribuir con ellos al representar a su distrito en las diferentes actividades que se realizan en otros espacios de Lima Metropolitana: “Siento que doy a conocer más mi distrito cuando participo en pasacalles, festivales... Por ejemplo, nos invitaron a Magdalena y fuimos representando a Villa El Salvador”. (Justin, 12 años, CIJAC).

Así, el salir a mostrar su arte a través de pasacalles, festivales y concursos; refuerza un sentimiento positivo de colectividad y orgullo.

5.1.3.2. Los valores comunitarios

Los valores comunitarios son aquellos que están relacionados a cada sociedad y que representan una construcción subjetiva de lo que sus miembros consideran como elementos importantes, merecedores de estimación y necesarios para ajustar su conducta. De esta manera, aspiran a que su comunidad pueda consolidarse hacia un bienestar común. Para Orduna (2012) “todas las culturas comparten una base común de valores que constituyen el cimiento sobre el cual se apoya la ética global” (p. 50). Por consiguiente, no existe una imposición de valores externos, sino el reconocimiento de elementos propios que configuran la identidad de cada comunidad.

En el contexto de la investigación, la práctica teatral y la convivencia en las asociaciones culturales, ha dado como resultado que los jóvenes se empapen de estos valores comunitarios, influyendo en sus acciones y en su visión sobre

la importancia de mantener una comunidad cohesionada. A continuación, se detalla los valores comunitarios que han resaltado en el trabajo de campo:

a. Servicio

El *servicio* es uno de los valores que recae bajo la consigna de igualdad y el respeto mutuo hacia los miembros de la comunidad, como condición que garantiza la integración de la vida comunitaria. De esta manera, surge en las personas un verdadero interés por adoptar un compromiso que los lleve a lograr un bien para todos.

Debido a que gran parte de su acción cultural involucra el trabajo con la comunidad, las asociaciones siempre se han preocupado por transmitir a sus alumnos el sentimiento de ayuda mutua, con la finalidad de que se pongan en el lugar de la persona que los necesita.

En nuestras actividades de animación siempre hacemos talleres sencillos donde participan los chicos. Ahí tú ves a un niño de doce años maquillando a otro de diez o nueve años. El sentido pedagógico de estas actividades es impulsar una relación de cuidado hacia la otra persona, de “yo a ti”. El objetivo es que todos los jóvenes que participan con nosotros se sientan útiles. Hemos observado que para ellos es muy impactante el contrastar su vida con otros que se encuentran en una situación más vulnerable. Ellos comentan: “mira aquí hace más frío”, “ellos necesitan más”, “ellos son más pobres”. Y es interesante escucharlos porque ellos también viven en la pobreza, pero al ver otro tipo de situaciones se sienten como los bomberos: es necesario ayudar, hacer algo. Estas dos características se volvieron pilares en nuestra agrupación porque hay un gran potencial en ellas: el formar una relación solidaria, humana; y el hecho de creer que se puede servir al otro. (Arturo Mejía, fundador y director de Arena y Esteras).

Las enseñanzas constantes y el ejemplo de las asociaciones han dado como resultado que los jóvenes interioricen el concepto de servicio y colaboren con otras personas, sin que esto implique necesariamente una retribución por sus acciones. Así, los jóvenes coinciden al afirmar que sienten que todos forman parte de una misma comunidad y que se necesitan mutuamente para vivir bien.

Para mí, este espacio representa la metodología, la cual es aprender para enseñar ¿no? Compartir nuestras experiencias, todo lo que pasa aquí. Gracias a la convivencia, este espacio y estas personas se han convertido en nuestra familia. Cuando tú vas a dictar talleres brindas un poco de tu conocimiento a las demás personas, aunque sea poco, lo brindas a los demás. Porque este espacio significa enseñanza, y poder compartir lo que sabes con otros. (Ángel, 17 años, Arena y Esteras).

Es resaltante señalar que los jóvenes que participan en los talleres de las tres asociaciones coinciden en decir que, gracias a su incursión en los talleres artísticos, han desarrollado la idea de servicio como si fuera una cadena: así como a ellos les han enseñado, ellos también tienen la oportunidad de enseñar a otros. Y este concepto lo replican en otros espacios de sus vidas.

El arte es como una cadena, si alguien me enseña algo, yo debería enseñarlo a otras personas que lo necesitan. A veces, en los talleres que organizo con los chicos, hay actitudes que no me agradan. Quizá ellos piensan que es normal, pero si tú notas que algo está mal, hay que decirles ¿no? Y así, poco a poco, se van dando cuenta. (Johan, 19 años, CIJAC).

El valor del servicio, entonces, se conlleva otros valores, como el de la reciprocidad; el cual, en el contexto comunitario, implica el camino hacia el desarrollo integral de la comunidad.

b. Empatía

Al abordar temas como la migración interna, las tradiciones y leyendas provenientes de diversas culturas, y los estragos de la violencia llevados al ejercicio teatral, los jóvenes han desarrollado su capacidad de empatía. De esta manera son más conscientes de los sentimientos de las personas, y los reconocen y aceptan aún en las diferencias.

Asimismo, bajo esta perspectiva donde prevalece la empatía, los jóvenes reflexionan sobre su contexto y aquellas conductas y comportamiento de los demás en donde predomina la intolerancia ante grupos vulnerables. Ya sea por desconocimiento o por influencia del centralismo propio de la capital, los jóvenes rechazan este tipo de actitudes, pues afirman que el respeto hacia las costumbres del otro siempre debe estar presente.

Perú está muy centrado en la costa. Hablas de Perú y solo te concentras en Lima y en los departamentos que están al costado, te olvidas de que también hay sierra y selva, y que existen otras personas con diferentes formas de pensar. Sus culturas, tradiciones, su forma de vestir son muy diferente a la nuestra. En la sierra las mujeres andan con pollera, acá en Lima eso no lo ves. Hay que aprender a respetar. (Diego, 17 años, Arena y Esteras).

De esta manera, para los jóvenes la empatía no significa necesariamente estar de acuerdo con lo que plantea la otra persona, sino respetar sus posiciones, creencias y tradiciones. Igualmente, se refuerza el tema el diálogo como principal recurso para crear un espacio de comprensión, ya que a través de este se tienen puentes que permiten el entendimiento entre diferentes identidades culturales.

c. Cooperación

A partir de la práctica teatral, el quehacer artístico y la convivencia generada por su permanencia en las asociaciones culturales, los jóvenes han fortalecido sus lazos de cooperación hacia su espacio y se muestran dispuestos a colaborar en las actividades que realizan los talleres, trabajando juntos por un objetivo en común: “A nosotros nos gusta enseñar, aprendemos más enseñando. Lo poco que hemos aprendido, o lo que el profesor nos ha enseñado, nosotros lo transmitimos a los nuevos chicos que se integran al elenco”. (Karla, 13 años, La Comuna de Villa)

Por consiguiente, al ver el impacto que tiene en sus vidas el trabajo que realizan en los talleres de las asociaciones, los jóvenes afirman que el arte contribuye positivamente a su comunidad, y a través de él se pueden solucionar los problemas sociales que aquejan al distrito, pues ayuda a los jóvenes a convertirse en mejores personas.

Espacios como estos te cambian la vida. El arte no solo se limita a practicar cierta técnica, crearse límites y superarse, también tiene otras dimensiones, es como la vida. Por ejemplo, es como cuando quieres estudiar una carrera y te trazas una meta y tu objetivo es cumplirla, lo mismo hacemos acá, hay una figura que queremos sacar y nos empeñamos por practicarla y sacarla adelante, por más que nos lastimemos, seguimos...El arte nos da determinación y nos ayuda a ser mejores. (Diego, 17 años, CIJAC).

Sin embargo, los jóvenes entienden que no todos los vecinos piensan lo mismo del trabajo artístico, a pesar de que sus asociaciones culturales reciben un gran apoyo de sus comunidades. Así, el concepto de cooperación adquiere una mayor importancia cuando se enmarca en el contexto comunitario, pues en

un distrito como Villa El Salvador, la organización vecinal es una estructura relevante que dispone del uso del espacio público.

Para brindar una alternativa más cultural en mi barrio yo le digo a mi papá que se tiene que buscar más apoyo porque un solo dirigente no puede hacer nada, pues la directiva está conformada por el secretario, el tesorero, y tiene que involucrar el apoyo de todos, incluyendo el barrio tiene que mostrar interés. Y, aunque yo le digo que en el local comunal que tenemos se pueden impartir talleres de teatro, él me dice que todo depende de la directiva. (Karla, 13 años La Comuna de Villa).

De esta manera, no solo dentro del ámbito teatral se explora el concepto de cooperación, sino también en la relación que los jóvenes mantienen con sus barrios, debido a que desarrollan una visión crítica sobre los roles de los miembros de su comunidad, y cuán importante es el trabajo en conjunto para tomar decisiones que beneficien a todos y permitan una mejor convivencia.

5.1.3.3. Oralidad y narrativas personales: La memoria colectiva

La memoria, como el teatro, es un hecho colectivo y otorga sentido a la relación de los tiempos transcurridos con los proyectos futuros. Sin embargo, la memoria también está relacionado al concepto de recuerdo, por este motivo se encuentra inmersa en el subjetivo de un pasado desdibujado por la añoranza. Así, para las asociaciones culturales es importante que los niños y jóvenes que participan en sus talleres conozcan y reconozcan la historia colectiva de Villa El Salvador y escuchen de la voz de sus propios protagonistas cómo se vivieron estos acontecimientos.

La idea es decirles que no todo tiempo pasado fue mejor, si no que hubo elementos en nuestra historia que han sido valiosos y muchos de ellos pueden servir ahora, como muchos de ellos no. Son otros tiempos, otras realidades, otras problemáticas. Pero hay algo interesante en nuestra historia, y es que podemos mirar hacia atrás. Por eso, una de las cosas que nos interesa siempre es trabajar el tema de la memoria y de la identidad cultural. (Rafael Virhuez, fundador y director de CIJAC).

De esta manera, a través de la práctica teatral, los jóvenes se han acercado a los acontecimientos históricos que abordan desde el origen de su distrito, la formación de sus comunidades y sus asociaciones culturales, hasta la historia de su país (considerando la diversidad de su cosmovisión, manifestada a través de sus mitos y leyendas). Por este motivo, para los niños y jóvenes es

a través de la investigación y el diálogo surgido dentro del ejercicio teatral que han tomado conciencia de lo que significa la dimensión histórica forjada dentro de una comunidad.

Fotografía N°13 Las asociaciones culturales representan obras que aborden el origen del distrito.



Fuente: Facebook Teatro La Comuna de Villa

Dado que para las asociaciones culturales el teatro constituye un acto de resistencia y de memoria –donde se salvaguarda esa perspectiva afectiva y emotiva que se entrelaza también con los hechos reales– para los jóvenes es fácil identificarse y coinciden en afirmar que, aunque algunos de los sucesos históricos los han aprendido en el colegio, es través del trabajo teatral (escuchando anécdotas y relatos en torno a un acontecimiento) que han logrado comprender, interiorizar y reflexionar sobre ellos: “Gracias a este espacio, he podido experimentar e intercambiar conocimientos. Aprender de cada uno, fortalecer el compañerismo y lo más importante, conocer más de nuestra cultura”. (Maricruz, 15 años, Arena y Esteras).

Por otro lado, para los jóvenes, sin la presencia de estos espacios culturales en sus vidas, hubiera sido difícil que nazca en ellos un interés por la historia y se animen a conocer nuevas culturas³⁰.

Conociéndome, yo creo que por mí misma no hubiera investigado sobre otras culturas, como la shipiba, que es de lo que se trata Oshi Bari (la obra que representaron). Yo me enteré de la historia de Villa El Salvador a través de este espacio, pero nunca se me hubiera ocurrido pensar cómo surgió, o en el caso de una cultura, por qué es así o se viste de determinada manera. (Milady, 15 años, Arena y Esteras).

Por este motivo, para los jóvenes la memoria colectiva está relacionada con la tradición oral, y la expresan tanto en su participación en los montajes (aprendiendo sobre nuevas culturas y personajes históricos), como en la forma de identificarse con sus asociaciones culturales, al transmitir a los nuevos integrantes la historia de sus grupos, las tradiciones y su forma de pensar sobre el arte y su impacto en la vida de las personas.

Nosotros tenemos una tradición, y es que tenemos que pasar lo que hemos aprendido a los demás. Por eso nosotros aprendemos, luego enseñamos y así sucesivamente, para que esto no se extinga y todo lo que sabemos no se olvide. (Nilson, 14 años, CIJAC).

Por consiguiente, los jóvenes reconocen la importancia de que este conocimiento se mantenga y pase a las siguientes generaciones.

La idea es que nosotros no nos quedemos con la información que se nos brinde, sino transmitirla a los demás. Por ejemplo, Valerie (una compañera del elenco) se encuentra participando en otros espacios culturales, y ahora tiene la capacidad de transmitir lo que se le ha enseñado acá. La idea es esa, llevar este conocimiento a varios lugares para que no se pierda. (Adrián, 17 años, CIJAC).

Concluyendo, la memoria colectiva se convierte en un discurso de afirmación identitaria que se cimienta y permanece en la comunidad. En el caso de los jóvenes que transitan por los talleres culturales, sienten que la

³⁰ Una de las cosas que los jóvenes han resaltado en sus entrevistas es la diferencia que existe entre ellos y sus amigos que no asisten a las asociaciones culturales. Ya que a pesar de que en el colegio les enseñan sobre las culturas y los acontecimientos históricos del Perú, ellos sienten que no tienen el mismo grado de reflexión: "Yo les cuento a mis amigos sobre los temas que conversamos acá, y ellos me dicen 'ya, esta bien' pero no tratan de profundizar más, salvo que tú le digas. Escuchan, pero luego ya no quieren hablar más del tema". (Daniela, 13 años, La comuna de Villa).

construcción de su identidad cultural se relaciona en gran parte con el hecho de pertenecer a Villa El Salvador, y se ha ido construyendo a partir del conocimiento de los sucesos históricos por los que atravesó el distrito.

Mi identidad se fortalece al conocer más sobre el distrito. Porque, por ejemplo, yo no sabía que Villa El Salvador era una pampa, tampoco sabía del terrorismo o de María Elena Moyano. Cuando yo entré aquí, no solo me enseñaron a desenvolverme, sino que también me enseñaron eso, para así poder trabajar una obra de teatro. Estas historias contribuyeron a mi identidad, y eso es lo que más me gusta. (Karla, 13 años La Comuna de Villa).

Así, la práctica teatral les ha ofrecido la oportunidad de ahondar en el recuerdo colectivo para contextualizar la historia de su distrito. En muchos casos, con la ayuda del entorno familiar o a través del diálogo promovido por sus asociaciones, los jóvenes han conocido estos sucesos y han adquirido mayor conciencia del valor de su comunidad.

5.1.3.4. El proceso de interiorizar otras manifestaciones culturales

Como resultado del compromiso de las asociaciones con exponer los referentes de identidad cultural en el trabajo que realizan con sus alumnos, los jóvenes entienden la importancia de las manifestaciones culturales y la necesidad de exponerlas al público, debido a que han observado en su entorno cercano un desconocimiento general en torno a este tema.

Es importante que leyendas como esta (Oshe y Bari, la obra que representaron) sean expuestas a un público que no las conoce. Yo creo que ese es el objetivo, que conozcan y se culturicen. Por ejemplo, nosotros participamos en la obra sobre la leyenda de las islas de Pachacamac, llamada “Leyendas y malabares”. Y era novedosa, porque es teatro circo. Entonces, la gente decía que le gustaba, pero que nunca había oído sobre la existencia de una leyenda que contara la historia de las islas. (Ángel, 17 años, Arena y Esteras).

Por consiguiente, el reconocer la importancia de las diferentes manifestaciones culturales y admirarse con ellas, puede resumirse en un proceso caracterizado en los siguientes pasos:

a. Conocimiento de las diversas manifestaciones culturales

Para Shapiro (1957) las personas tienden a involucrarse con su comunidad a través del aprendizaje de la cultura y una serie de elementos relacionados como el lenguaje, las tradiciones, hábitos, etc. “Culture, as I shall use it, has been defined as learned behaviour. It includes all the patterned, habitual actions and ideas and values we perform, hold or cherish as members of an organized society, community or family”³¹ (p.19). De esta manera, a través de un proceso de socialización el individuo busca aprender de su medio social.

Por consiguiente, al participar los jóvenes de los ejercicios teatrales planteados por sus asociaciones, manifiestan que han tenido la oportunidad de explorar su cultura en dos niveles. A un nivel personal, se ha dado gracias a las historias y costumbres que han aprendido de sus familias. A nivel comunitario, conociendo los elementos compartidos que mantienen con su distrito (tradiciones y estilos de vida). Este proceso los ha conducido a comprender mejor su realidad y a reconocer el valor de las personas y su derecho a expresar su identidad.

Los jóvenes coinciden en resaltar sobre el conocimiento adquirido acerca de las costumbres y tradiciones dadas durante el proceso de migración ocurrido en Villa El Salvador. Así, en los montajes teatrales donde se aborda como tema principal el establecimiento de los migrantes en la capital, los jóvenes han oído anécdotas reales y han participado en historias donde se relata como los migrantes, al asentarse en Lima, han mantenido sus ritos y costumbres, conservando su identidad.

³¹ “La cultura, como la usaré, ha sido definida como un comportamiento aprendido. Incluye todas las acciones, ideas y valores habituales y con patrón que realizamos, mantenemos o apreciamos como miembros de una sociedad, comunidad o familia organizada”. Traducción propia.

Fotografía N°14 Jóvenes del elenco de Arena y Esteras interpretando la obra *Oshe y Bari*.



Fuente: Facebook Arena y Esteras

Villa Coraje, obra de la asociación cultural La Comuna de Villa, aborda el origen del distrito.

Villa Coraje trata sobre la identidad y los inicios de Villa El Salvador. Cómo la gente ha sufrido en los tiempos del terrorismo, donde no había luz, agua y todo era una pampa. Para presentar ese trabajo, todos preguntamos a nuestros papás cómo eran esos tiempos y luego traíamos a clase pequeños resúmenes de los cuales cada uno iba sacando sus conclusiones para crear las escenas. Claro, después de participar tantos años, se iban aumentando escenas, como la escena del matrimonio en la que se mostraba como antes eran las celebraciones. (Daniela, 13 años, La Comuna de Villa)

El director Edmundo Cunyas señala que el montaje expone danzas y ritos, entendiendo como tales las tradiciones que cada familia mantuvo a lo largo del tiempo. Al acercar estas historias a los jóvenes, Cunyas pretende que conozcan estas manifestaciones culturales y que entiendan la importancia de conservarlas en el tiempo.

Tengo la necesidad de acercar la historia a los chicos. En esta obra (Villa Coraje) tenemos danzas y ritos, yo los entiendo como las tradiciones de cada familia. En otra obra dónde se manifiesta más evidentemente (las manifestaciones culturales) es en "Hijos del Silencio", obra unipersonal sobre los hijos de los desaparecidos durante el terrorismo, que narra la historia de una persona que va en busca de los cuerpos de sus padres porque al nacer, él fue dejado por su mamá ya que la iban a capturar. En esta obra recurrimos al rito de las lecturas de la hoja de coca como un elemento que lo anuncia al protagonista lo que pasará. Y así introducimos pequeñas cosas más (Edmundo Cunyas, fundador y director de La Comuna de Villa)

Dentro del conjunto de montajes teatrales que también exploran rituales, creencias y figuras andinas, se encuentra la danza teatralizada de la asociación cultural CIJAC, “Son de los Diablos”. Esta danza es característica del grupo, ya que ha sido recreada por distintas generaciones de jóvenes que han pasado por este espacio. Cada grupo ha añadido nuevos estilos artístico, elevando su nivel de complejidad.

Hace tiempo vi una grabación de la primera generación (de jóvenes del elenco de CIJAC) que representaban esta danza y la llevaban a festivales. Y se nota como poco ha ido evolucionado, llevando la danza a los zancos y la acrobacia. Estos chicos también han hecho algo increíble, los he visto haciendo acrobacias en zancos buscando siempre evolucionar y seguir creciendo (Johan, 19 años, CIJAC)

Para la realización de la danza teatralizada, los jóvenes tienen la tarea de investigarla con el propósito de entender qué personaje representa cada una de las figuras que integran la danza y en qué contexto se realiza este baile. Además, su práctica representa un reto, ya que para innovar en su presentación añaden movimientos acrobáticos que retan sus habilidades artísticas.

He tenido la oportunidad de observar a tres, cuatros generaciones bailando y se nota el cambio y la transformación. Ves a jóvenes bailando en zancos y luego en piso, y haciendo cosas básicas en acrobacia, pero bien hechas, y eso que ahora los chicos que la bailan son mucho más pequeños que antes. Esa es una cosa impresionante, como la tradición no cambia y se sigue transmitiendo de generación en generación. (Johan, 19 años, CIJAC)

De esta manera, uno de los aspectos que más emociona a los jóvenes en el proceso de aprendizaje de las expresiones culturales (como danzas y bailes típicos de alguna región del país) es que estas se convierten en una tradición dentro de su espacio. Así transfieren el conocimiento a los nuevos integrantes del elenco y son testigos de cómo cada grupo la hace suya, aprende de ella y la modifica según las habilidades que van adquiriendo.

Fotografía N°15 Cada elenco de CIJAC incorpora nuevos elementos a la danza teatralizada *El son de los diablos*.



Fuente: Facebook Cijac Peru

Por otro lado, se dan cuenta de la importancia que representa no solo la expresión cultural, sino también su preservación, y como en algunos casos se modifican para mantener su sostenibilidad en el tiempo: “Es importante mantener las tradiciones. A nosotros nos gusta hacer estas danzas, las hemos practicado hace tiempo y nos encanta. No nos gustaría que se pierdan, que ya no existan”. (Joaquín, 13 años, CIJAC).

Asimismo, otra de las estrategias que tienen las asociaciones culturales para que los jóvenes conozcan sobre diferentes contextos y cosmovisiones son los montajes teatrales que involucran leyendas o mitos. En el caso de Arena y Esteras, los jóvenes que han participado en esta investigación han realizado su primera creación colectiva en base a una leyenda shipibo – conibo que narra la historia del nacimiento del eclipse.

De esta manera, para la construcción de la obra “Oshe y Bari” la experiencia fue diferente por ser más íntima y propia del grupo. Así, en sus

primeras acciones, los jóvenes se dedicaron a la investigación de leyendas y mitos que recolectaron de forma individual, para luego exponerlas a los demás con el objetivo de encontrar una historia que a todos les interese interpretar.

Como grupo, vimos qué obra podríamos representar. Nos mandaron a averiguar sobre leyendas y mitos para traer propuestas, pero ninguna salió seleccionada, ninguna era convincente. Hasta que nos propusieron esta obra y la leímos para ver de qué se trataba. Vimos que tenía facilidades para adaptarse y qué se podía incorporar a la obra. (Ángel, 17 años, Arena y Esteras).

En este proceso, el trabajo de campo ha sido fundamental, ya que los jóvenes realizaron entrevistas a las personas de la comunidad shipibo – conibo e investigaron más sobre su estilo de vida, sus creencias y sus costumbres, para luego incorporarlos a la obra que estaban construyendo.

Fuimos a Cantagallo preguntando si conocían la leyenda y nos dijeron que no, que probablemente era del tiempo de sus abuelos o de sus ancestros. Eso lo hizo más difícil, pero algunos detalles (que se han incorporado en la obra) sí nos ayudaron bastante, como el hecho de representar lo que hace el chamán con la ayahuasca y ese tipo de rituales. También en el tema de la vestimenta, las alhajas...todo ese tipo de cosas nos ayudó bastante. (Milady, 15 años, Arena y Esteras).

Por tanto, la creación de esta obra implicó una reflexión más profunda sobre las diferentes maneras que tienen las personas de ver e interpretar el mundo. Contribuyendo a fortalecer valores como la tolerancia y la empatía hacia los demás. Por consiguiente, estas experiencias en el ámbito teatral les sirven a los jóvenes como medio para explorar otras raíces culturales y entender los diferentes medios que utilizan los otros para expresar su cultura.

b. Reconocimiento y aceptación de la diversidad cultural

El abordar las diferentes expresiones culturales da como resultado natural que los jóvenes de las asociaciones culturales reconozcan y acepten la diversidad cultural que existe en el país. De esta manera, los jóvenes coinciden en afirmar que es importante dar a conocer este tipo de expresiones para que las personas entiendan que vivimos en una sociedad diversa, por lo que es necesario aceptar al otro tal como es. Por consiguiente, los jóvenes expanden su forma de pensar y aceptan la existencia de otros puntos de vista.

Hacer este tipo de obras te ayuda a pensar e imaginar otros contextos. Muy aparte de las obras que se han tocado y que están basadas en leyendas, no se puede negar su relación con hechos reales. Por ejemplo, con Oshe y Bari se observa la ideología cosmo – shipiba y te hace pensar como cada momento que pasa, ellos lo han contextualizado, imaginado y vivido de una forma muy diferente a nosotros. Por eso tienes que expandir tu mente, para que veas otras maneras de pensar y que juntes ideas, asocies. Allí es donde sin pensar, ves; y sin querer das opiniones diferentes, ves que no todo es igual. (Diego, 17 años, Arena y Esteras).

Por otro lado, los jóvenes también muestran una actitud crítica frente al rechazo de la diversidad cultural, aduciendo que la ignorancia hace que las personas solo se enfoquen en las necesidades de la costa, y se olviden de los problemas y riquezas del resto del país

Cuando las personas no conocen algo se quedan mirando...observando todo el rato...Es que no es tu forma de pensar, no es tu cultura lo que estás viendo ahí. Lo debería ser, pero no lo es. Por eso tocar temas de leyendas sobre el Perú hace que las personas entiendan que no solo son costa, también son sierra y selva. (Diego, 17 años, Arena y Esteras).

De esta manera, al conocer las diferentes historias del Perú, aprenden a darle otro significado a las costumbres de los demás, una nueva revalorización de las raíces y una mayor apreciación de las diferencias. Estas reflexiones los invitan a dirigir sus acciones hacia un terreno donde exista la tolerancia y una actitud consciente del contexto diverso en el que viven.

Finalmente, descubrir al otro no es fácil, sobre todo cuando no se crean las condiciones necesarias para que se de este reconocimiento. Por este motivo, el espacio que ofrecen las asociaciones culturales, junto al trabajo que realizan a través de la práctica teatral, son la combinación perfecta para que los jóvenes intercambien ideas, reconozcan y respeten la pluralidad.

5.2. Comprensión del discurso que manejan las asociaciones culturales

Después de examinar cuáles son los referentes de identidad cultural que se encuentran en la práctica teatral de las asociaciones culturales y cuál es la percepción que tienen los jóvenes sobre esos referentes, en este punto de la investigación es necesario conocer si los jóvenes comprenden el discurso social y político que se expone en sus espacios culturales (previamente descrito en el

Capítulo IV: Casos de estudio), debido a que forma parte del marco que envuelve su mensaje de identidad cultural.

De esta manera, hay que empezar por reconocer que todos los jóvenes se sienten involucrados y comprometidos con las acciones que se realizan en sus asociaciones culturales. Estos espacios representan lugares de confianza donde se ha establecido vínculos amicales y fraternales que los hacen sentir como si, más allá de las construcciones físicas, simbolizaran su “segundo hogar”.

Para mí (CIJAC) es como una familia. Si tengo problemas en mi casa, acá sé que me pueden apoyar, les cuento mis problemas a algunas personas que les tengo confianza...Es mi segundo hogar, si en mi casa me botan...sé que acá puedo venir. (Cristina, 12 años, CIJAC)

Por otro lado, también representa un lugar donde han adquirido nuevas capacidades y habilidades, además de fortalecer su autoestima. Los jóvenes tienen más confianza en sí mismos, en lo que son capaces de hacer y el éxito de las metas que se proponen cumplir.

Siento que el arte ha aportado a mi vida porque ahora me desenvuelvo mejor. Yo antes era tímida, es más, cuando el profesor Edmundo me conoció yo era más chica, tenía miedo, y ahora me sorprende de mí misma. Años atrás no era capaz de esto, ¿no? De confiar más en mí, de subirme a unos zancos, por ejemplo, en la vida hubiera sido capaz. (Karla, 13 años La Comuna de Villa).

Estos hechos han fortalecido en gran medida el lazo que los une con sus asociaciones culturales; por este motivo, los jóvenes han asimilado los objetivos que cada uno de sus espacios plantea a través de sus enseñanzas. En el siguiente cuadro se presenta una descripción de sus puntos de vista, los cuales coinciden con los objetivos de las asociaciones (presentadas en el Capítulo IV: Casos de estudio).

Tabla N°5 Percepción de los objetivos de las Asociaciones Culturales.

	Objetivo de las asociaciones	Palabras de los fundadores	Testimonios de los jóvenes
Arena y Esteras	Su trabajo con los jóvenes y con su comunidad está enfocado en fortalecer los vínculos con su distrito Villa El Salvador. Además, en sus acciones abordan el tema del liderazgo y el fortalecimiento de la conciencia ciudadana, con la intención de que los jóvenes aprendan a vivir en comunidad.	<p>“Para nosotros es importante fomentar el liderazgo en los jóvenes ¿por qué? Para que Villa El Salvador siga teniendo esa rueda de organización. Por eso, tenemos varios objetivos: que los chicos se sientan parte de Villa El Salvador, se promueva el liderazgo y sean conscientes de sus derechos. Más allá de eso también hay un proceso con los mismos chicos, se busca su desarrollo”.</p> <p><i>Arturo Mejía, fundador y director de Arena y Esteras.</i></p>	<p>“Yo creo que Arena y Esteras, como grupo, nos quiere transmitir el mensaje de formar una identidad. Prácticamente todas las obras o actividades que hacemos aquí están vinculadas con el tema de la identidad y lo que está relacionada, como la ciudadanía, Villa El Salvador o el mismo Perú”.</p> <p><i>Ángel, 17 años, Arena y Esteras.</i></p>
CIJAC	Para CIJAC es importante que sus acciones giren en torno a la lucha contra la violencia en sus diversas formas (pandillaje, el maltrato a la mujer y a los niños, etc.), promoviendo el diálogo, la diversidad y la tolerancia.	<p>“Desde los inicios hablábamos de una cultura de paz y una comunidad sin violencia. Pero después nos abrimos a otros temas, como el medio ambiente, la identidad social o cultural de los chicos. Sumados a estos, también trabajamos el tema de la memoria. La idea de esto es abordar la historia de la comunidad. Pero no podemos desligarnos del tema de la violencia, ya que sigue latente”.</p> <p><i>Rafael Virhuez, fundador y director de CIJAC</i></p>	<p>“CIJAC no está necesariamente para formar artistas profesionales de circo. Si no, como han recalcado mis amigos, es un lugar donde se comparte, se ensaña, se transmite ese arte en un espectáculo. En el taller puedes enseñar todos lo que tu sepas y de esa forma ocupar el tiempo en algo productivo y que nos haga crecer como personas. De granito en granito somos un montón y afuera somos como una fuerza que se une en contra de la delincuencia y de la maldad que hay en este barrio”.</p> <p><i>Johan, 19 años, CIJAC.</i></p>
La Comuna de Villa	El trabajo de La Comuna de Villa se enfoca en la cultura como eje que contribuye al desarrollo de los niños y jóvenes. Utilizan el arte como mecanismo para que los niños se sientan más seguros de sí mismos y tengan más confianza	<p>“Aquí nosotros trabajamos con tres áreas: el teatro, la danza y los zancos. Con este buscamos que se empoderen. Fortalecemos el liderazgo, para que el aprendizaje se dé con la práctica. Que aprendan observando y haciendo”.</p>	<p>“El mensaje que quiere dar es un mensaje cultural para la comunidad. También quiere transmitir que el niño es capaz de hacer todo lo que se proponga: todo niño puede aprender a caminar en zancos, a bailar, a hacer teatro...”</p>

	para alcanzar sus objetivos y metas con éxito	<i>Edmundo Cruz, fundador y director de la Comuna de Villa</i>	<i>Karla, 13 años, La Comuna de Villa</i>
--	---	--	---

Fuente: Elaboración propia.

De esta manera, los jóvenes entienden y manifiestan su compromiso con los objetivos y las acciones que emprenden sus asociaciones culturales. Por consiguiente, se desprende que también han interiorizado el discurso social y político de sus organizaciones. Este punto es el que se analizará a continuación.

5.2.1. Comprensión del discurso social

Las asociaciones culturales coinciden en su discurso social que admite al arte como un vehículo para transmitir referentes de identidad cultural en su comunidad. Asimismo, para las asociaciones la cultura es una herramienta de transformación social que impacta tanto en la persona que se involucra en ella, como en quien tiene la oportunidad de apreciarla.

Los jóvenes reconocen esta afirmación y saben que a partir de la práctica teatral y las actividades culturales que realizan sus espacios se abordan temas como la identidad, memoria, etc. con el fin de fomentar la crítica y la reflexión. Por este motivo, han interiorizado el discurso social de sus asociaciones, pues para ellos a través de la cultura las personas se conocen a sí mismas y se aceptan. Además, les ayuda a establecer vínculos de solidaridad con los demás y fomenta el respeto a la diversidad. Los jóvenes manifiestan que así lo han aprendido, a través de los montajes teatrales y las actividades artísticas en las que participan.

El arte es la manifestación del ser: su forma de pensar, de sentir. Esto también se da a través de la cultura, ya que también nos permite explorar más la identidad. Por eso transmitir el arte es transmitirse uno mismo. El arte ayuda a que la persona se conozca más e influencia para que haya una sociedad más unidad, preocupada y que se compenetren el uno con el otro. (Diego, 17 años, Arena y Esteras).

Por otro lado, los jóvenes también valoran la actitud crítica que tienen al reflexionar sobre problemáticas sociales, aludiendo que la han desarrollado

gracias a los espacios de diálogo que les brindan las asociaciones y que forman parte de su educación artística. De esta manera, admiten que ahora se cuestionan sobre actitudes que antes normalizaban, cambiando la forma de ver su realidad y el contexto en el que viven.

El arte aporta al desarrollo de la persona, sí. Creo que te cambia el chip totalmente, un cambio de 360° a tu vida. En mi caso, en mi hogar había un tema de violencia, mi papá golpeaba mucho a mi mamá. Y yo pensaba que los gritos, los golpes eran normales. Una vez que llegué aquí (CIJAC) no te voy a decir que el primer día fue como “ya cambié todo”, pero con el pasar del tiempo me di cuenta de que eso estaba mal, que tenía que hacer algo. Entonces, tal vez no vea el cambio en mis hermanos, porque ellos crecieron con esa mentalidad de que es normal pegar a alguien (y cuando uno ya crece es difícil cambiar), pero yo sí traté de cambiar y darle un giro a mi familia. Y hasta ahora lo sigo tratando de hacer, aunque cuesta mucho, yo siento que este lugar ha ayudado mucho a que mi familia pueda cambiar un poquito. (Adrián, 17 años, CIJAC).

Para los jóvenes este punto es importante, porque los espacios de diálogo que brindan las asociaciones les han permitido conocer diferentes tipos de personas que comparten con ellos su modo de ver la vida y, sin imponerles una forma de pensar, les dan la libertad de reflexionar y llegar a sus propias conclusiones.

He compartido con personas que también hacen arte y tienen experiencia. Y siento que he mejorado gracias a las personas con las que me he cruzado durante este tiempo en mi vida. Desde que comencé en el arte he conocido gente hermosa, culta, que me ha enseñado un montón de cosas, por ejemplo, en el caso de la mujer, de hablar de igualdad de género. Aquí y en viajes me he topado con gente que está contra de la violencia y había mucha charla donde siempre se hablaba. Y todo eso te inculca algo porque escuchas experiencias y te vas dando cuenta que algo está mal. Poco a poco vi que en mi país había mucho machismo, y eso era algo que no me daba cuenta cuando era más joven. Toda esta experiencia te ayuda a mejorar. (Johan, 19 años, CIJAC).

Por otro lado, los jóvenes tienen en claro que el discurso social que asimilan en sus asociaciones culturales debe ser compartido con los nuevos miembros que integren sus asociaciones culturales o con personas de su círculo más cercano, como amigos y familia.

Este tema de la transmisión de conocimientos es muy importante para los jóvenes porque representa una oportunidad de compartir lo aprendido, lo que incluye más allá de las habilidades artísticas, el discurso social de sus

asociaciones (mensajes sobre identidad, memoria, derechos y valores que impliquen un desarrollo personal y colectivo)

Aquí no se trata de aprender algo, adquirir un conocimiento, y que eso se quede para nosotros, no. Lo importante es que todo el mundo, todas las personas, sepan qué es lo que trabajamos aquí, en qué vamos, de qué hablamos, cómo avanzamos. Todo eso. (Ángel, 17 años, Arena y Esteras).

De esta manera, los jóvenes, al comprender e interiorizar el discurso social, añaden la importancia de volverse interlocutores dentro de su comunidad. Levantan su voz ante aquello que les preocupa o les indigna, y hacen llegar el mensaje de forma no convencional u alternativa (a través del diálogo o su arte).

c. La práctica teatral en el discurso social

Por otro lado, los jóvenes coinciden en que la práctica teatral, y el arte en general, se convierte en la mejor manera de transmitir el discurso social de sus asociaciones, ya que el teatro de por sí conlleva un mensaje y es a través de las representaciones escénicas que existe la oportunidad de discutir sobre temas de los que no se habla en el ámbito familiar o académico.

A través de teatro es más fácil transmitir un mensaje y que las personas puedan entender ¿no? No solo la mochila (En referencia a una obra que aborda la necesidad de tener una mochila de emergencia) no solamente acerca de los simulacros... Con una pequeña obra puedes hacer llegar muchos mensajes, uno no solo se entretiene, sino también aprende.... Por eso es importante. (Valery, 20 años, CIJAC).

Asimismo, coinciden en afirmar que, a diferencia de los medios de comunicación masiva, el teatro es una de las mejores maneras de lograr que el público internalice un mensaje, por su naturaleza lúdica.

El teatro es como una forma de comunicarles un mensaje. Hay todo tipo de medio de comunicación, por ejemplo 'facebook', donde puedes estar en todos lados, pero eso no garantiza que la gente tome conciencia. Una de las formas de lograrlo es por el teatro ¿no? El teatro tiene esa manera especial de mostrar las cosas. (Johan, 19 años, CIJAC).

A pesar de que los jóvenes sienten que a través de la práctica teatral se han fortalecido, creciendo a nivel personal y construyendo una conciencia social, están conscientes de que un montaje teatral no necesariamente genera una

modificación en la conducta del público, pues en ocasiones no es del agrado de todos. Sin embargo, ellos siempre buscan algún tipo de reacción.

No somos perfectos para caerles bien a todos, eso no lo vamos a lograr. Pero lo que queremos lograr con los montajes es que tal vez surja un “no estoy de acuerdo contigo” un cuestionamiento. Aun así, el respeto (hacia lo que presentamos) siempre tiene que estar. (Adrián, 17 años, CIJAC).

Su motivación es lograr al menos una reflexión. Así, aunque no existe un cambio inmediato, esto no significa que no puedan dejar al público con un cuestionamiento final.

5.2.2. Comprensión del discurso político

Con respecto al discurso político que ya se analizó en el Capítulo IV: Casos de estudio (donde se señala la posición de las agrupaciones sobre la necesidad de un enfoque cultural en las políticas públicas para alcanzar un mayor desarrollo como sociedad), a través del trabajo de campo se ha observado que en los jóvenes ha tenido un gran impacto, ya que coinciden en afirmar que el arte y la cultura son la mejor respuesta para atacar los problemas sociales, como el pandillaje y la delincuencia, que observan a diario en sus barrios.

Este es un espacio que te ‘mueve la cabeza’. En este barrio sales de tu casa y ves delincuencia, chicos desperdiciando su tiempo, no haciendo nada. Pero acá, los chicos vienen y juegan (acá o en anfiteatro), a veces también hay gente entrenando en el espacio. Entonces, los niños ven la puerta abierta y que alguien está haciendo malabares, acrobacias, y quedan encantados. En lugares como este ¿dónde ves eso? Es muy difícil. Por eso este espacio es como una invitación para los chicos, ya no tienen que estar en la calle haciendo cualquier cosa, malgastando su tiempo en la delincuencia. En la calle también puedes encontrar cosas maravillosas como CIJAC. (Johan, 19 años, CIJAC).

Por otro lado, la asimilación y comprensión del discurso político se ve reforzado porque han observado de cerca la participación de sus asociaciones en diversas movilizaciones y acciones culturales, exigiendo más apoyo al Estado para que todos tengan acceso a la cultura. Este hecho los ha llevado a una reflexión más profunda sobre el rol que tienen espacios como los suyos en la comunidad.

Fotografía N°16 Las asociaciones suelen participar en movilizaciones culturales.



Fuente: Facebook Cijac Peru

Sin embargo, las entrevistas han revelado que ninguno de los jóvenes que han participado en la investigación tiene intención de integrar alguna organización política. Todos los jóvenes, no obstante, han participado en eventos o movilizaciones culturales como parte de los elencos de sus asociaciones. Gracias a estas experiencias reconocen la importancia de sus derechos como ciudadanos y las diversas formas que existen para ejercer su ciudadanía. En algunos casos también reconocen que, al integrar sus asociaciones, forman parte también de su discurso político.

Si hablamos de política, ahorita mismo ya estamos integrando una organización, que es Arena y Esteras, porque esta es su metodología, muy aparte de lo que hacemos con el aspecto artístico, este espacio desde el arte también es un movimiento político. (Diego, 17 años, Arena y Esteras).

Por otro lado, los jóvenes también comprenden que si no hay una acción directa del gobierno local que apoye asociaciones culturales como las suyas, estas pueden llevarse a cabo gracias a la gestión cultural como las que realizan sus espacios de forma independiente. Así, los jóvenes se han involucrado en la organización de talleres o actividades donde ofrecen sus servicios o participan en acciones culturales que benefician a la comunidad.

Lo que nosotros hacemos es trabajar junto al espacio. Hay diversos proyectos donde hemos participado. Por ejemplo, hemos organizado un proyecto donde dictábamos talleres en Oasis (Asentamiento Humano en Villa El Salvador), en el grupo 3. Venían bastantes niños y realizábamos las actividades en el local comunal, chiquito pero acogedor. Dictábamos talleres de zancos, malabares, reciclaje y bio huerto. (Ángel, 17 años, Arena y Esteras)

De esta manera se expresan y a la vez se empoderan, fortaleciendo su papel de liderazgo frente a pequeños grupos y asumiéndose como protagonistas del cambio en sus comunidades.

5.3. Proceso de comunicación dentro del espacio teatral

Todo acto desarrollado en el ambiente escénico comunica. Por tanto, todo ejercicio teatral, por sí mismo, implica un proceso de comunicación. En referencia a este argumento hay diversos puntos de vista que abordan el papel de la comunicación dentro del teatro.

Así, por ejemplo, se encuentra Anne Ubersfeld, una de las autoras más reconocidas en el campo escénico que ha explorado la comunicación teatral desde la semiótica. Para Ubersfeld, el hecho teatral comprende un conjunto de signos que se evidencian en el texto y la representación. De igual forma, el hecho teatral se analiza como un proceso de comunicación, ya que este, aunque complejo, obedece a las leyes de comunicación:

La *representación* teatral constituye un conjunto (o sistema) de signos de naturaleza diversa que pone de manifiesto –si no total al menos parcialmente– un proceso de comunicación en el que concurren una serie compleja de emisores –estrecha y recíprocamente relacionados–, una serie de mensajes –igualmente relacionados, en este caos según unos códigos extremadamente precisos– y un receptor múltiple presente en un mismo lugar. (Ubersfeld, 1989, p. 20).

De esta manera, para Ubersfeld el proceso de comunicación se evidencia en el *mensaje* (constituido a partir de la relación texto – representación), los *códigos* (que presentan al hecho teatral como una relación entre dos conjuntos de signos: verbales y no verbales), el *emisor múltiple* (dramaturgo, director, actores, técnicos) y el *receptor* (el público). Todos estos elementos conforman el hecho teatral.

Desde este punto de vista, debido a que la actividad teatral constituye también un proceso de comunicación, posee una funcionalidad³² que se encuentra relacionada con el efecto de la representación escénica sobre el receptor–público: “el funcionamiento del teatro no sólo como mensaje sino como expresión – estimulación, es decir, inducción del espectador a una acción posible”. (Ubersfeld, 1989, p. 33). Así, el espectador cumple una función activa y se espera que, tras recibir el mensaje de la obra teatral, se produzca en él un cambio que lo lleve a realizar una acción concreta: “La comunicación teatral no es un proceso pasivo, es –o puede ser si no le ponen impedimentos– incitación a una práctica social”. (Ubersfeld, 1989, p. 40).

Entre los autores que desarrollaron más propuestas de modelos para describir la comunicación teatral se encuentran G. Mounin, Bobes Naves, y M. Sito Alba.

Como se observa, el proceso de comunicación analizado desde la perspectiva de la semiótica teatral corresponde al modelo lineal de la comunicación; donde se la presenta como proceso unidireccional entre el emisor y el receptor. Además, la influencia de la acción comunicadora solo recae en el emisor. Este modelo plantea una incidencia directa en el público a través del mensaje y generalmente es vinculado con el análisis de los medios de comunicación. Para Ubersfeld, el modelo lineal encaja en su análisis porque el teatro puede recibir el mismo tratamiento que los *mass media* “La publicidad y el conjunto de los *mass media* son, aparte de mensajes referenciales (sobre las cualidades de un producto, el encanto de un filme, etc.), estímulos para la

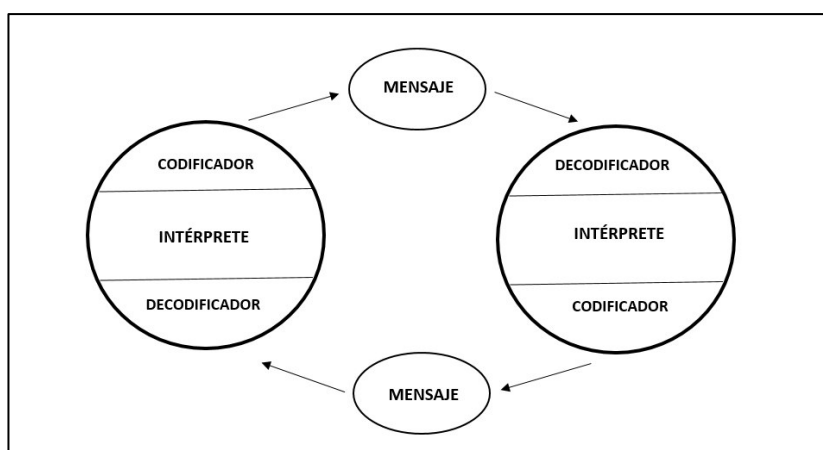
³² Al considerar la actividad teatral como un proceso de comunicación, Ubersfeld (1989) señala la pertinencia de aplicar tanto en los signos del texto, como en los signos de la representación, las funciones del lenguaje desarrolladas por Roman Jakobson, y que se refieren a cada uno de los elementos del proceso de comunicación. Así, en la *función emotiva* (que alude al emisor) el actor despliega todos sus recursos escénicos, de igual forma lo hacen el director y los escenógrafos. En la *función conativa* (destinatario) hay un doble mensaje teatral: al destinatario actor, en el personaje, y al destinatario público, y que lo impulsa a tomar una decisión. En la *función referencial* el espectador está consciente del contexto en el cual sucede la comunicación. La *función fática* recuerda al espectador las condiciones de la comunicación y su presencia como espectador teatral. La *función metalingüística* se presenta en la teatralización y se identifica como código teatral. Finalmente, la *función poética* remite al mensaje propiamente dicho y puede aclarar las relaciones entre las redes semánticas textuales y las de la representación.

compra y consumo (prácticas sociales). En este sentido, el teatro no se diferencia de los *mass media*". (Ubersfeld, 1989, p. 40).

No obstante, la comunicación teatral no solo se restringe al proceso de comunicación que comprende la representación escénica y el público, debido a que también se encuentra presente en otros niveles del hecho teatral. Así, Hodge (1982) resalta la importancia de la comunicación en la relación actor – director, argumentado que el proceso de actuación utiliza al instrumento humano para efectuar la comunicación en referencia al mensaje que desea transmitir. De esta manera, para Hodge, el director no puede entablar ninguna acción si es que no existe antes una comunicación fluida con los actores: "Communication with actors is, therefore, a matter of a director's interest in and understanding human being, and not just interested in their acting capabilities"³³. (Hodge, 1982, p.64). De esta manera, ambos deben ser capaces de entenderse e intercambiar ideas.

El proceso de comunicación, en este caso, responde a un modelo circular (Gráfico N°1), pues se evidencia el *feedback*, dejando de lado la característica unidireccional del modelo lineal y demostrando una influencia mutua entre los dos actores que entablan la comunicación.

Gráfico N°1. Modelo circular de la comunicación.



Fuente: Modelo circular de Charles Osgood y Wilbur Schramm.

³³ "La comunicación con los actores es, por lo tanto, un asunto de interés del director en la comprensión del ser humano, y no solo en sus capacidades de actuación". Traducción propia.

Para la presente investigación se utilizará el modelo circular de la comunicación propuesto por Charles Osgood y Wilbur Schramm. Para los autores, la comunicación no empieza en un lugar y termina en otro, sino que se embarca en un proceso continuo alimentado por el feedback. Por otro lado, este modelo centra su atención en los actores de la comunicación, tratándolos como puntos de origen y destino idénticos.

In this model, we see that message senders also are message receivers. *Encoding* here is understood to mean putting information into a form that can be understood and sending a message; *decoding* refers to receiving the encoded message and interpreting it. For example, we can take a thought, encode it in English, and say something to someone, who then decodes the words and understands (to some extent) what was said³⁴. (Asa, 1995, p. 16)

Este modelo, sin embargo, presenta una postura crítica que argumenta que usualmente la Comunicación tiende a ser desbalanceada: “Very often communication is, on the contrary, fairly unbalanced as far as communication resources, power and time given to communicate are concerned”³⁵. (McQuail & Windahl, 2013, p.20)

A pesar de este punto de vista, el modelo circular de la comunicación es pertinente para la investigación porque se centra en los actores del proceso, tomando en consideración la gran importancia que tiene la interacción comunicativa. Por consiguiente, este modelo deja de lado la actitud pasiva de la persona que recepciona el mensaje y reconoce en ambos actores su capacidad de escuchar y entender lo que se les comunica.

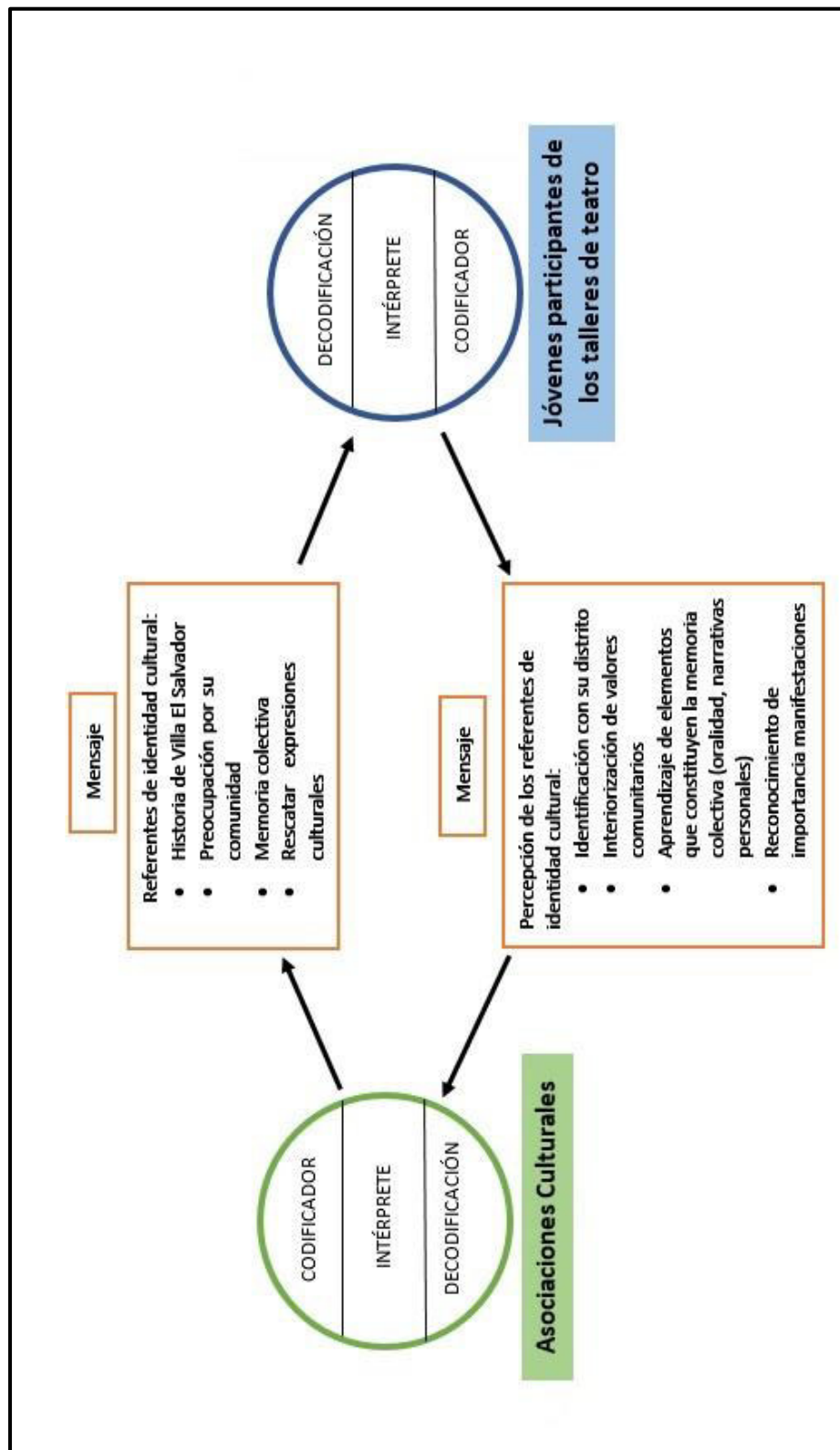
De esta manera, el proceso de comunicación que se entabla entre las asociaciones y los alumnos evidencia el doble vínculo de la acción comunicativa.

³⁴ “En este modelo, vemos que los remitentes del mensaje son también los receptores del mensaje. Se entiende que codificar aquí significa poner información en una forma que pueda ser entendida y enviada en un mensaje; la decodificación se refiere a recibir el mensaje codificado e interpretarlo. Por ejemplo, podemos tomar un pensamiento, codificarlo en inglés y decírselo a alguien, quien luego decodifica las palabras y entiende (hasta cierto punto) lo que se dijo”. Traducción propia.

³⁵ “Muy a menudo la comunicación es, por el contrario, bastante desequilibrada en lo que respecta a los recursos de comunicación, el poder y el tiempo dado para comunicarse”. Traducción propia.

Así, al utilizar la práctica teatral para ahondar sobre diversos temas, como los referentes de identidad cultural, se favorece el diálogo continuo para que ambas partes puedan expresar sus ideas, reflexiones y críticas respecto al tema sobre el cual se realiza el ejercicio teatral.

Gráfico N°2. Referentes de identidad cultural desde el modelo circular de la comunicación.



Fuente: Elaboración propia.

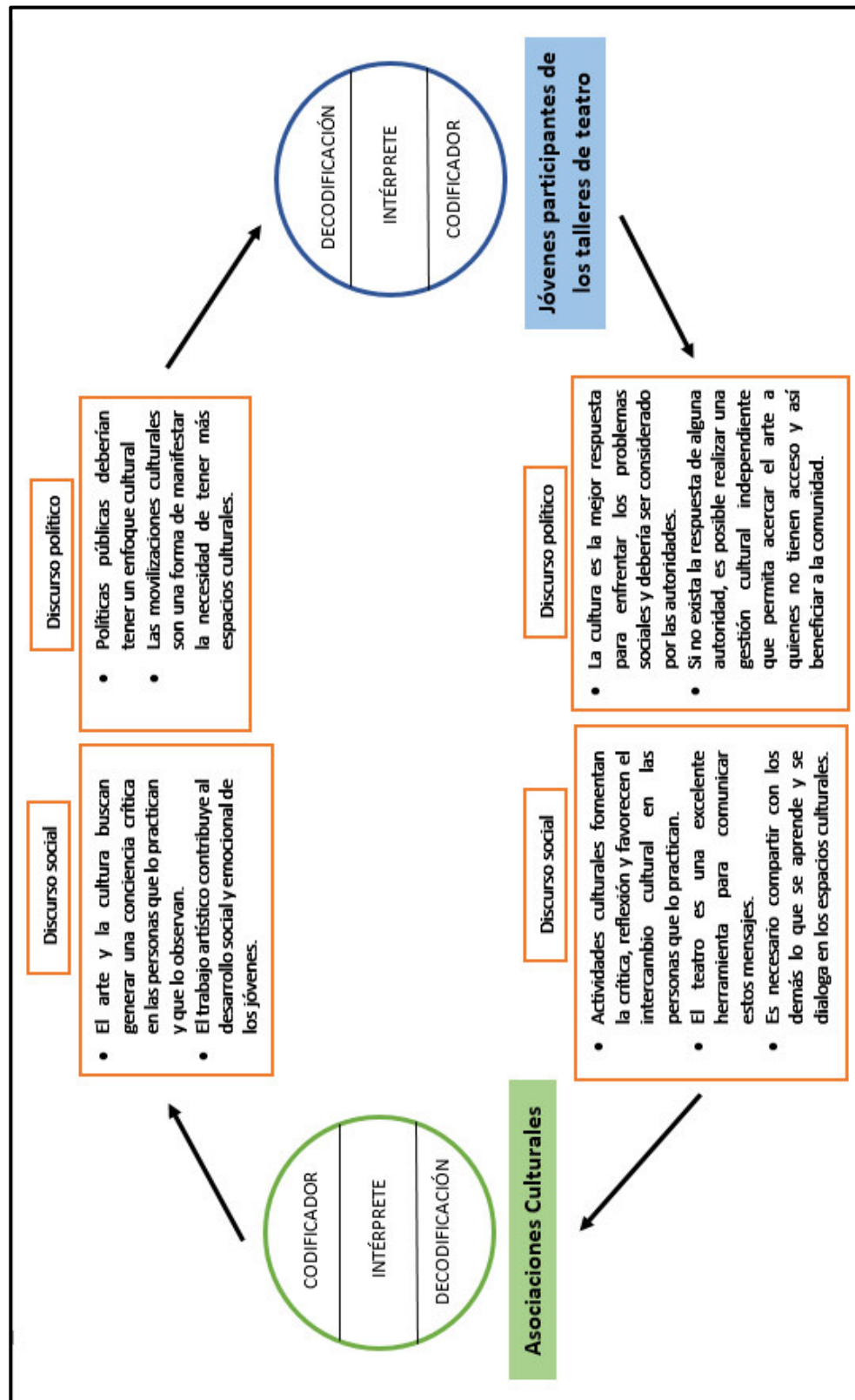
De este modo, el *mensaje* en el proceso de comunicación (establecido entre las asociaciones culturales y los jóvenes durante el trabajo artístico) revaloriza los *referentes de la identidad cultural*. Esto se da a través del abordaje de diversos tópicos como la historia del distrito, el valor de la comunidad, las expresiones culturales y los elementos que conforman la memoria colectiva presentes en el ejercicio teatral. Esta acción responde a la necesidad que tienen las asociaciones por fortalecer el sentido de comunidad entre sus jóvenes alumnos.

Es necesario trabajar un discurso en las agrupaciones culturales. Aquellas que no trabajan un discurso tienen integrantes que, luego de aprender, se van y solo buscan ganar dinero (con las habilidades artísticas que han adquirido en su espacio cultural) y se olvidan del compromiso con su comunidad. Yo creo que el rol importante de cualquier asociación es que sus integrantes, en el momento en el que decidan partir, no se olviden del compromiso que tienen con la comunidad. (Edmundo Cunyas, fundador y director de La Comuna de Villa)

Asimismo, el mensaje de los referentes de identidad cultural se encuentra presente en el trabajo artístico de las asociaciones porque tienen como deseo en común que los jóvenes que participan en sus talleres se conozcan más a sí mismos y se asuman como sujetos de derechos, respetando diferentes opiniones y estilos de vida. De igual forma, pretenden que los jóvenes se reconozcan como parte de un colectivo –su distrito, su país– fortaleciendo su sentido de pertenencia y estableciendo lazos con su comunidad para que en un futuro contribuyan a su desarrollo.

Por otro lado, el proceso de comunicación también se encuentra presente cuando las asociaciones discuten el discurso social y político que tienen como agrupación con sus alumnos y que se puede observar en el siguiente gráfico.

Gráfico N°3. Discurso político y social desde el modelo circular de la comunicación.



Fuente: Elaboración propia.

De esta manera, las asociaciones culturales también son una plataforma donde se utiliza el arte como una tribuna social y política que cuestiona la realidad y los problemas que alejan a la sociedad de un sistema más equitativo donde todos tengan las mismas oportunidades. Asimismo, a través del arte entablan un diálogo con sus alumnos sobre las necesidades, soluciones y cómo pueden contribuir ellos a la mejora del distrito y del país.

En alumnos que tienen tiempo en este espacio se observa cómo ha calado en ellos la idea de servicio y de hacer las cosas por el bien de los demás. Nosotros los impulsamos a que puedan participar en temas de presupuesto participativo con un proyecto propio. Hay dos chicas que acaban de ganar un proyecto para hacer un trabajo de movilización contra la violencia a la mujer. Esto me deja en claro que ellos entienden lo que es participativo: plantean su punto de vista, fundamentan su proyecto, se decide si es aprobado, y al final, tienen proyectos para de movilización cultural para el próximo año. Y por supuesto, desde nuestro quehacer artístico nosotros los vamos a apoyar. (Rafael Virhuez, fundador y director de CIJAC).

Los discursos sociales y políticos se encuentran presentes porque conforman el marco en el cual se proponen y construyen los montajes teatrales. Por este motivo es relevante considerarlo dentro del proceso de comunicación, ya que acompañan al *mensaje* sobre identidad cultural.

Finalmente, la práctica teatral se analiza a través del modelo circular porque favorece el diálogo entre ambos actores en el proceso de comunicación, siendo esta la característica principal del hecho teatral: el tener la capacidad de *comunicar algo* “Both actors and director are working for the same goal – communication of a play to an audience, but only the actors Will carry it on stage and bring about the actual contact.”³⁶ (Hodge, 1982, p.70).

La práctica teatral se vuelve una herramienta lúdica y visible (que tiene la capacidad de incorporar otras artes como el circo y la danza en la construcción de sus montajes) atrayente para los jóvenes y que suscita interés. Así, en un contexto como el de Villa El Salvador, las asociaciones culturales la emplean para ayudar a que sus alumnos se conviertan en mejores personas y desarrollen

³⁶ “Tanto los actores como el director trabajan por el mismo objetivo: la comunicación de una obra a una audiencia, pero solo los actores lo llevarán al escenario y provocarán el contacto real”. Traducción propia.

un vínculo con su realidad, lo que redundará en un beneficio mutuo que los incluya a ellos y al medio en el que viven.

CONCLUSIONES

La comunicación en el ámbito cultural

1. La propuesta de las asociaciones culturales Arena y Esteras, La Comuna de Villa y CIJAC que comprende el trabajo artístico con los niños y jóvenes de sus comunidades, implica la existencia de un espacio de diálogo donde se promueva la reflexión y se escuchen las opiniones de los participantes. La investigación ha demostrado que para los directores de las asociaciones es importante que los jóvenes se expresen ya que así no solo trabajan el desarrollo de sus capacidades artísticas, sino también su crecimiento personal. Para lograr este objetivo las asociaciones utilizan herramientas artísticas como el teatro. Como ya se detalló en el marco teórico, el teatro trabajado desde un punto de vista social tiene la capacidad de intervenir en campos no artísticos que favorecen el aprendizaje, animan a la exploración y fortalecen la autoestima de quienes lo practican. Por tanto, las asociaciones no buscan formar artistas sino contribuir al desarrollo integral de los jóvenes de su comunidad.
2. El proceso de comunicación que se observa en el ejercicio teatral responde al modelo de comunicación circular ya que, al abordar las problemáticas sociales y otros temas ligados a la identidad cultural, las asociaciones entablan una conversación donde escuchan a los jóvenes y los animan a investigar de forma personal para luego compartir lo aprendido. Así, a través de la práctica teatral, ambos actores del proceso comunicativo aportan en la construcción de las presentaciones. La investigación determina que gracias a que los jóvenes se involucran de esa manera, existe una asimilación de las temáticas que se abordan en el ejercicio teatral.

Los referentes de identidad cultural en el mensaje

3. El primer punto de la aproximación de la hipótesis queda confirmado al constatar que los referentes de identidad cultural que se abordan en la práctica teatral están relacionados con la importancia de Villa El Salvador para las asociaciones culturales, por ese motivo, presentan en sus montajes teatrales temas relacionados con la memoria colectiva, el vínculo con la comunidad y los valores comunitarios. En la investigación se resalta que las asociaciones eligen estas temáticas por la necesidad de transmitir a las nuevas generaciones el espíritu de trabajo colectivo e identidad que se vivió cuando los primeros pobladores se asentaron y contribuyeron a la construcción y al desarrollo de su distrito. De igual forma, se añade a estos referentes las expresiones culturales (danzas típicas, representación de rituales, etc.) las cuales también se encuentran incluidas en la práctica teatral porque las asociaciones consideran importante que sus alumnos aprendan sobre las costumbres y tradiciones de diferentes culturas.

4. El abordar los referentes de identidad cultural en la práctica teatral también tiene por objetivo formar a los jóvenes en competencias de liderazgo e interés por el bienestar colectivo. De esta manera, las asociaciones desean que los jóvenes se asuman como ciudadanos conscientes y críticos del contexto que les rodea. Asimismo, la investigación ha demostrado que los jóvenes se preocupen porque este conocimiento, tanto reflexivo como artístico, no se quede solo en ellos, sino que sea transferido a otras personas por medio de sus enseñanzas.

La percepción de la identidad cultural entre los jóvenes

5. Desde la práctica teatral, y alentados por sus asociaciones culturales, los jóvenes que participaron en esta investigación han construido un concepto de identidad cultural que está relacionado con su distrito y el valor que tiene para ellos su comunidad, lo cual demuestra el segundo punto de lo planteado en la aproximación de hipótesis. De igual forma, relacionan la identidad

cultural con las manifestaciones de la culturales, ya sea danzas, tradiciones o leyendas provenientes de otras culturas. El conocer estas expresiones ha contribuido a que los jóvenes respeten otras formas de pensar y entiendan como otras personas manifiestan su identidad frente a los demás.

6. Para los jóvenes, su identidad cultural también está relacionada con rol que cumplen dentro de la asociación cultural. De esta manera, como se explicó en el marco teórico, los grupos sociales contribuyen a la construcción de la identidad de la persona. Por este motivo, los jóvenes se sienten arraigados a sus espacios culturales y sienten que los representan. Así se reconocen como parte de una tradición que lo lleva a compartir sus conocimientos con los nuevos miembros que conforman sus agrupaciones.

Comprensión del discurso social y político

7. La investigación ha determinado que el discurso social de las asociaciones culturales, descrito en el trabajo, es comprendido por los jóvenes gracias a su participación en los talleres, pues coinciden en afirmar que la cultura es importante porque contribuye a generar una actitud reflexiva y crítica en las personas que tienen acceso a ella. Por otro lado, los jóvenes también manifiestan que espacios culturales como los que integran permiten intercambiar opiniones y experiencias, permitiéndoles conocer diversos puntos de vista. Asimismo, tal como lo plantean sus asociaciones, los jóvenes afirman que a través de la práctica teatral se puede confrontar al público con temas que normalmente no son discutidos de forma abierta.
8. El discurso político presente en las asociaciones también es comprendido por los jóvenes, porque reconocen la necesidad de que más ciudadanos tengan acceso a espacios culturales y coinciden en manifestar que el trabajo artístico debe contar con un mayor apoyo por parte de las autoridades. A través del trabajo de campo se ha determinado que los jóvenes entienden estos argumentos porque ellos mismos participan en movilizaciones culturales donde se discuten estos temas. Sin embargo, cabe señalar que a

los jóvenes no les mueve la idea de participar en política. Aun así, se sienten motivados en aportar de alguna forma a su comunidad, ya que así lo han aprendido de sus asociaciones culturales.

9. Lo expuesto en los dos puntos anteriores respalda lo planteado en el punto tres de la aproximación de la hipótesis, debido a que afirma que los jóvenes entienden de la importancia de la cultura en el individuo gracias a su propia experiencia participando en los talleres, y que el colaborar en actividades propuestas por sus asociaciones culturales, como es el caso de movilizaciones donde se expone la necesidad de tener más espacios culturales, los ha llevado a entender de la importancia de la cultura en la sociedad.

RECOMENDACIONES

1. Se reconoce que la actividad teatral tiene la capacidad de contribuir al desarrollo y al crecimiento personal. Por ese motivo, es necesario explorar otras experiencias similares a las que se presentaron en este trabajo, con la finalidad de ahondar más en las potencialidades del ejercicio teatral, y cómo este es utilizado en diferentes contextos dependiendo de las necesidades socioculturales de la población que lo practica.
2. En este sentido, el proceso de comunicación enfocado desde el modelo circular debe ser utilizado para analizar cómo interactúan los distintos actores que participan en hecho teatral, y si en todos los casos existe un intercambio de mensajes o hay diferentes niveles donde no se admite este modelo. Así, por ejemplo, se puede considerar el análisis del espectador y cuál es su respuesta al presenciar un montaje escénico.
3. Se debe seguir impulsando el enfoque comunicacional en las propuestas culturales que se valen de herramientas artísticas para trabajar con una población específica. En muchos casos, como lo demuestran las asociaciones culturales que participaron en la investigación, se empiezan las acciones de forma empírica y con objetivos que se van delineando conforme pasa el tiempo. La mirada del comunicador permitiría una dirección más ordenada y a su vez, facilitaría la recolección de información para medir el impacto de sus acciones.
4. En relación con este estudio, el tema de gestión cultural no se encontraba dentro de las líneas de investigación que se desarrollaron, sin embargo, se mencionó brevemente para enmarcar la forma de trabajo de las asociaciones culturales. Por este motivo, se recomienda ahondar en una futura investigación sobre su papel dentro de una organización cultural y qué estrategias de comunicación se plantean para lograr su sostenibilidad en el tiempo y el éxito de sus acciones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS³⁷

Libros

- Agulló Tomás, E. (1997). Jóvenes, trabajo e identidad. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Angenot, M. (2010). El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible. Buenos Aires: Ed. Siglo Veintiuno.
- Arango, M. (2008). Tema y estructura en el teatro del siglo XVI y XVII en Hispanoamericana y España: Fernán González de Eslava, Sor Juana Inés de la Cruz, Tirso de Molina, Lope de Vega, Calderón de la Barca y Juan Ruiz de Alarcón. Nueva York: Peter Lang.
- Aristóteles. (1922). The Poetics of Aristotle. Trad. S.H. Butcher. Londres: Ed. Macmillan and Co.
- Asa, A. (1995). Essentials of mass communication theory. California: SAGE Publications.
- Balta, A. (2001). Historia General del Teatro en el Perú. Lima: Universidad de San Martín de Porres.
- Berger, P. & Luckmann, T. (2003). La construcción social de la realidad. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Berthold, M. (1974). Historia Social del Teatro. Madrid: Ediciones Guadarrama, S.A.
- Boal, A. (1974). Teatro del Oprimido y otras poéticas políticas. Buenos Aires: Ediciones De La Flor.
- Boal, A. (1996). O Arco-Íris Do Desejo: o método Boal de teatro e terapia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Boal, A. (2001). Juegos para actores y no actores. Barcelona: Alba Editorial, S.I.U.
- Boas, F. (1964). Cuestiones fundamentales de Antropología Cultural. Buenos Aires: Ediciones Solar.
- Brook, P. (1968). The empty space. New York: Atheneum.

³⁷ Con respecto a las publicaciones electrónicas presentadas en la bibliografía, todos los enlaces virtuales están activos a diciembre del 2018.

- Canclini, N. (2004). *Diferentes, desiguales o desconectados*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Chambers, I. (2008). *Migrancy, Culture, Identity*. Londres: Routledge.
- Cornago, O. (2000). *La vanguardia teatral en España (1965 – 1975): del ritual al juego*. Madrid: Visor Libros.
- De Marinis, M. (1997). *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires: Galerna.
- De Miramontes, J. (2006). *Armas antárticas*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Eco, U. (1999). Preámbulo ¿sólo puede construirse el futuro sobre la memoria del pasado? En F. Barret (Ed.) *¿Por qué recordar?* (pp. 183 – 186). Barcelona: Granica.
- Erikson, E. (1968). *Identity, Youth and Crisis*. Nueva York: W.W. Norton & Company.
- Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Gerth, H. & Wright, C. (1953). *Character and social structure: the psychology of social institutions*. Nueva York: Harcourt, Brace and Company, Inc.
- Giddens, A. (1997). *Modernidad e identidad del Yo. El Yo y la sociedad en la época contemporánea*. Barcelona: Editorial Península.
- Giddens, A. (2000). *Sociología*. Madrid, España: Alianza Editorial
- Giménez, G. (2007). *Estudio sobre la cultura y las identidades sociales*. México D.F: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Giménez, G. (abril del 2009) *Comunicación, cultura e identidad. Reflexiones epistemológicas*. En IV Coloquio Internacional de Cibercultur@ y Comunidades Emergentes de Conocimiento Local: Discurso y Representaciones Sociales, llevado a cabo en la Universidad Nacional Autónoma de México, San Luis de Potosí, México.
- Goffman, Erving. (1959). *The presentation of self in every day life*. Nueva York, Estados Unidos: Doubleday Anchor.
- Halbwachs, M. (2004a). *La Memoria Colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

- Halbwachs, M. (2004b). Los Marcos Sociales de la Memoria. Barcelona: Anthropos Editorial.
- Harris, M. (2011). Antropología Cultural. Madrid: Alianza Editorial.
- Hernández – Sampieri et al. (2014). Metodología de la investigación. México D.F: McGraw – Hill.
- Hodge, F. (1982). Play Directing. Analysis, Communication, and Style. New Jersey: Prentice – Hall, INC.
- Jugo, L. (2004). El Desarrollo Integral De Las Comunidades Populares. Mérida: Instituto Merideño de Cultura, IMC.
- Kowzan, T. (1997). El signo en el teatro. Introducción a la semiología en el arte del espectáculo. En María del Carmen Bobes. (Ed.), Teoría del Teatro. (pp. 121 – 153). Madrid: Arco Libros.
- Kroeber, A.L. (1948). Anthropology. New Delhi: Oxford & IBH Publishing Co.
- Lopez, A. (2007). Políticas de comunicación e identidad cultural: estrategias gubernamentales sobre la comunicación social. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- Malca, M. (2011). La gente dice que somos teatro popular. Referente de identidad en la práctica teatral de la zona periférica de Lima Metropolitana. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Martinell, A. (2010). Aportaciones de la cultura al desarrollo y a la lucha contra la pobreza. En Martinell, Alfons et al. (Ed.) Cultura y desarrollo. Un compromiso para la libertad y el bienestar (pp. 1 – 23). Madrid: Fundación Carolina.
- Matos, J. (1986). Desborde popular y crisis del Estado. El nuevo rostro del Perú en la década de 1980. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- McQuail, D. & Windhal, S. (2013). Communication Models for the study of mass communication. Nueva York: Routledge.
- Mead, G. (1970). Mind, Self and Society. Chicago: The University of Chicago Press.
- Otero, E. (1997). Teorías de la comunicación. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Polkinghorne, D. (1988) Narrative Knowing and the Human Sciences. Nueva York: State University of New York Press.

- Ramírez, E. (2011). Etnicidad, Identidad, Interculturalidad. Teorías, conceptos y procesos de la relacionalidad grupal humana. Madrid: Universitaria Ramón Access.
- Reymond – Rivier, B. (1980) El desarrollo social del niño y del adolescente. Barcelona: Herder.
- Shapira, H. (1957). Culture. Nueva York: Rutgers University Press.
- Talens, J. et al. (1980). Elementos para una semiótica del texto artístico. Madrid: Ediciones Catedra S.A.
- Thompson, J. (2002). Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas. México D.F: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Trancón, S. (2006). Teoría del teatro. Caracas: Fundamentos Colección Arte.
- Tylor, E. (1920). Primitive Cultures. Researches into the development of mythology, philosophy, religion, language, art, and custom (Vol. I). Londres: John Murray.
- Ubersfeld, A. (1989). Semiótica teatral. Madrid: Ed. Cátedra/ Universidad de Murcia.
- Ulloa, C. (2007) Comunicación, cultura y desarrollo. Quito: Ed. Quipus.
- Sapir, E. (1956). Culture, Language and Personality. California: University of California Press.
- Versényi, Adam. (1996). El teatro en América Latina. Gran Bretaña, Reino Unido: Cambridge University Press.
- Villagómez, A. (1988a). Villa El Salvador: Una experiencia modélica. En Moisés Pérez Coterillo (Ed.) Perú. Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica, Tomo 3 (pp. 314 – 316) Madrid: Centro de Documentación Teatral.
- Villagómez, A. (1988b). El nuevo teatro popular. En Moisés Pérez Coterillo (Ed.) Perú. Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica, Tomo 3 (pp. 330 – 332) Madrid: Centro de Documentación Teatral.
- Watzlawick, P., Helmick, J. & Jackson, D. (1985). Teoría de la comunicación humana. Barcelona: Herder.

- Zapata, A. (1996). *Sociedad y Poder Local: La comunidad de Villa El Salvador 1971 – 1996*. Lima: Desco.

Publicaciones electrónicas

- Baraúna, Tania. (2011). Pedagogía del oprimido para un teatro social creativo. *Revista Novum*, nro.1, pp. 43 – 54. Recuperado de: <http://www.bdigital.unal.edu.co/44546/1/45625-220691-1-SM.pdf>
- Charles, Mercedes. (1987). El problema de la cultura o la cultura como problema. *Revista Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, vol. 1, nro. 3, pp. 119 – 149. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/pdf/316/31610306.pdf>
- Chihu, Aquiles & López, Alejandro. (2012). El enfoque dramático en Erving Goffman. *Polis. Investigación y análisis sociopolítico y psicosocial*. vol. 2, pp. 34 – 47. Recuperado de: <http://polismexico.izt.uam.mx/index.php/rp/article/view/534/530>
- Comisión de la Verdad y la Reconciliación. (2003). La batalla por las barriadas de Lima: el caso de Villa El Salvador. En CVR Informa Final, sección III, tomo V, capítulo 2. Recuperado de: http://www.amigosdevilla.it/archivoit/documentos/MEM_05_2004.pdf
- Comisión de la Verdad y la Reconciliación. (2003). La batalla por las barriadas de Lima: el caso de Villa El Salvador. En CVR Informa Final, sección IV, tomo VII, capítulo 2. Recuperado de: http://www.amigosdevilla.it/archivoit/documentos/MEM_05_2004.pdf
- Conejo Alberto. (2002). La Identidad cultural y la migración. *Revista Yachaykuna*, nro. 3, pp. 74 – 87. Recuperado de: <http://icci.nativeweb.org/yachaikuna/3/conejo.html>
- Durán, Juncalí. (octubre del 2017) Villa El Salvador, Políticas culturales y participación ciudadana. En 2do Congreso Latinamericano de Gestión Cultural, Pensamiento y gestión cultural para la paz y la participación vecinal. Congreso llevado en Cali, Colombia. <http://www.congresolgc.org/index.php/programa/ponencias>
- Giménez, Gilberto. (2008). Cultura, identidad y memoria. Materiales para una sociología de los procesos culturales en las franjas fronterizas. *Revista Frontera Norte*, vol. 21, nro. 41, pp. 7 – 32. Recuperado de: <http://www.scielo.org.mx/pdf/fn/v21n41/v21n41a1.pdf>
- González, Lucía. (2014). Teatro para la vida. Recuperado de: <https://www.celcit.org.ar/bajar/typ/018/>

- Gumucio, Alfonso. (2004). El cuarto mosquetero: la comunicación para el cambio social. Revista Investigación & Desarrollo, volumen 12, nro. 1, pp. 2 – 23. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26800101>
- Gutierrez, Esthela. (2007). De las teorías del desarrollo al desarrollo sustentable. Historia de la construcción de un enfoque disciplinario. Revista Trayectorias, vol. 9, nro. 25, pp. 45 – 60. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/pdf/607/60715120006.pdf>
- Instituto Nacional de Estadística – INEI. (2009). Perú: Migraciones Internas 1993 – 2003. Recuperado de: http://uniasturias.edu.co/wp-content/uploads/2018/06/2018_06_18_Norma_APA_Uniasturias.pdf
- Instituto Nacional de Estadística – INEI. (2009). Perú: Migraciones Internas 1993 – 2003. Recuperado de: http://uniasturias.edu.co/wp-content/uploads/2018/06/2018_06_18_Norma_APA_Uniasturias.pdf
- Instituto Nacional de Estadística – INEI. (2017). Informe Técnico – Estadísticas de Seguridad Ciudadana, mayo - octubre 2017. Recuperado de: https://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/boletines/06-informe-tecnico-n06_estadisticas-seguridad-ciudadana-may-oct2017.pdf
- Kliksberg, Bernardo. (1999). Capital social y cultural: claves estratégicas para el desarrollo. Revista CEPAL, nro. 69, pp. 85 – 102. Recuperado de: https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/37896/1/RVE69_es.pdf
- Korsbaek, Leif & Bautista, Alejandra. (2006). La antropología y la psicología. Revista Ergo Sum, vol.13, nro. 1, pp. 35 – 46. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/pdf/104/10413105.pdf>
- Manero, Roberto & Soto Maricela. (2005). Memoria Colectiva y Procesos Sociales. Revista Enseñanza e Investigación en Psicología, vol. 10, nro. 1, pp. 171 – 189. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/pdf/292/29210112.pdf>
- Martín Barbero, Jesús (2002) Jóvenes: comunicación e identidad. Revista Pensar Iberoamérica. Recuperado de: <http://www.oei.es/historico/pensariberoamerica/ric00a03.htm>
- Mendoza, Jorge. (2009). El transcurrir de la memoria colectiva: La identidad. Revista Casa del Tiempo, vol. 2, nro. 17, pp. 59 – 68. Recuperado de: http://www.difusioncultural.uam.mx/casadeltiempo/17_iv_mar_2009/
- Molano L. (2007). Identidad cultural un concepto que evoluciona. Revista Opera, nro. 7, pp. 69 – 84. Recuperado de:

<http://revistas.uexternado.edu.co/index.php/opera/article/viewFile/1187/1126>

- Romero, Raúl. (2005). ¿Cultura y desarrollo? ¿Desarrollo y cultura? Propuestas para un debate abierto. Recuperado de: <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001440/144076s.pdf>
- Ruiz, Osvaldo. (2007). El derecho a la identidad cultural de los pueblos indígenas y las minorías nacionales. Una mirada desde el sistema interamericano. Boletín Mexicano de Derecho Comparado, nro. 118, pp. 193 – 239. Recuperado de: <http://www.scielo.org.mx/pdf/bmdc/v40n118/v40n118a7.pdf>
- Sen, Amartya. (1997). La cultura como base del desarrollo contemporánea. Revista Diálogo, nro. 22, pp. 24 – 25. Recuperado de: <http://www.carlosmanzano.net/articulos/Amartya.html>
- Sen, Amartya. (2000). El desarrollo como libertad. Revista Gaceta Ecológica, nro. 55, pp. 14 – 20. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/pdf/539/53905501.pdf>
- Servaes, Jan & Malikhao, Patchanee. (2007). Comunicación Participativa: ¿El nuevo paradigma? Revista Redes.com, nro.4, pp. 43 – 60. Recuperado de: <http://revista-redes.hospedagemdesites.ws/index.php/revista-redes/article/view/116>
- Unesco (1966) Declaración de los Principios de la Cooperación Cultural Internacional. Recuperado de: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13147&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html
- Unesco (1982) Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales – MONDIACULT. México. Recuperado de: http://portal.unesco.org/culture/es/files/35197/11919413801mexico_sp.pdf/mexico_sp.pdf
- Unesco (1982) Declaración de México sobre las políticas culturales. Conferencia mundial sobre las políticas culturales. Recuperado de: http://portal.unesco.org/culture/es/files/35197/11919413801mexico_sp.pdf/mexico_sp.pdf
- Unesco (1990) Decenio Mundial para el Desarrollo Cultural 1988 – 1997. Recuperado de: <http://unesdoc.unesco.org/images/0008/000852/085291sb.pdf>
- Unesco (2002) Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural. Recuperado de: <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127162s.pdf>

- Unesco (2007) Los derechos culturales. Declaración de Friburgo.
Recuperado de:
http://www.culturalrights.net/descargas/drets_culturals239.pdf

Tesis

- Peirano, Luis. (2006). Una memoria del teatro. (Tesis doctoral). Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.

ANEXOS

Anexo N°1
Guía de entrevista a fundadores de las Asociaciones Culturales

Estructura temática:

1. Motivación:

- ¿Cómo fue su primer acercamiento al teatro?
- ¿Qué lo motivó y qué lo motiva a dedicarse al ejercicio teatral?

2. Filosofía de la organización y gestión cultural:

- ¿Para usted qué significa el teatro?
- ¿Cómo nació la asociación cultural?
- ¿Cuáles son los objetivos que tiene como organización cultural?
- ¿Qué acciones realizan para cumplir esos objetivos?

3. Percepción del impacto de la Asociación Cultural:

- A su parecer ¿se están cumpliendo las expectativas que tenía con la asociación cultural?
- ¿Cómo han ido evolucionando los talleres desde sus inicios hasta el día de hoy?
 - ¿Hay una aceptación por parte de la comunidad? ¿existe respuesta del público en sus presentaciones?

4. Percepción identificación de los jóvenes con el espacio cultural:

- ¿Cuál es el nivel de compromiso que percibe entre los jóvenes que participan en los talleres y la asociación cultural?
 - Se involucran a los jóvenes en el montaje de la obra (creación, aportación de elementos, elaboración de escenografía, venta de entradas, etc.)

5. Percepción de la comprensión de la metodología:

- ¿Se guía de una metodología particular para desarrollar los talleres de teatro? ¿Cómo la describiría?
- ¿Cree que los jóvenes entienden cuál es el mensaje que quiere dar a través de taller de teatro?
 - ¿Dialoga constantemente con los jóvenes? ¿Sabe si comprenden la metodología?

6. Conceptualización de identidad cultural:

- ¿Cómo definiría identidad cultural?
 - ¿Considera que sus montajes tienen una identidad cultural?
 - ¿Cómo la describiría?

7. Temática de los montajes:

- ¿Qué historias prefieres contar a través de las obras que realizas?
 - Ha tomado en consideración testimonios, tradiciones o leyendas para contar alguna de sus historias
- ¿Por qué considera importante que este tipo de historias merezcan ser contadas?
 - ¿Cuáles han sido los criterios que le han llevado a elegir ese tipo de historias?

8. Incorporación de otras expresiones culturales:

- Dentro del teatro que realiza ¿qué otras manifestaciones culturales involucran y de dónde provienen?
 - ¿Por qué las incorpora?

9. Impacto del discurso social:

- ¿Cómo definirías el discurso social del teatro que propone en el espacio cultural?
 - ¿Ha notado que con el tiempo las personas que participan en los talleres han evolucionado de forma positiva gracias al teatro que fomenta?
 - ¿Qué espera lograr con los jóvenes que participan en el espacio cultural?
- ¿Cuál es el objetivo principal que quiere cumplir al poner en escena un montaje?
 - ¿Qué esperas lograr en los asistentes que presencian la obra?
- ¿Cómo aporta su espacio cultural a la comunidad?

10. Enfoque del discurso político:

- ¿Existe un enfoque político en el montaje que pone en escena?

11. Percepción del rol frente al municipio:

- ¿Cómo percibe el rol del municipio?

12. Acciones frente al municipio:

- ¿Cuál es la utilidad del teatro que usted hace en su comunidad, que contrarrestan la falta de acciones del municipio de su localidad?

Anexo N°2
Guía de preguntas para entrevista a los jóvenes talleristas

Estructura temática:

1. Motivación:

- ¿Cómo te enteraste del taller de teatro de _____?
- ¿Por qué te animaste a participar de él?
- De no haber sido decisión propia, quién lo motivó y por qué.
- Si no estuvieras en el taller de teatro, ¿qué estarías haciendo a estas horas?
- ¿Qué es lo que más te gusta del taller? ¿Y lo que no te gusta tanto?
- ¿Cómo sientes que el taller de teatro está aportando a tu vida?

2. Identificación con el lugar:

- ¿Te encuentras involucrado con las actividades que realizan en el taller de teatro?
 - Participa de las dinámicas dentro del taller ¿cómo?
 - Participa en actividades culturales del centro cultural, fuera del taller de teatro ¿cómo?
- ¿Que representa para ti el taller?

3. Comprensión de la metodología:

- ¿Cuál crees que es el mensaje que quiere dar _____ a través de sus talleres culturales en tu comunidad?

4. Conceptualización de identidad cultural:

- ¿Qué entiendes por identidad cultural?
- ¿Cómo la cultura promueve el desarrollo de una persona? ¿y de su comunidad?
 - Por qué
- ¿Crees que lo que vienes aprendiendo en el taller te ha ayudado de alguna manera a fortalecer tu identidad cultural?
 - En qué aspectos piensas que ha fortalecido tu identidad

5. Conocimiento sobre herencia popular:

- ¿Existe alguna temática en particular que sientes que conecta directamente con tu identidad?

- Por ejemplo: los temas que aborda los montajes, la incorporación de alguna danza, baile o canto, la revaloración de la herencia cultural.
- ¿Qué tradiciones o rituales has observado que rescata el teatro?
- ¿Te parece que a través de estas expresiones culturales se puede revalorar las raíces culturales andina? ¿Cómo?

6. Sentido de pertenencia:

- ¿Te sientes identificado con tu comunidad?
 - ¿Por qué? ¿Cómo?

7. Conciencia crítica sobre temas sociales:

- ¿El teatro favorece la apertura de espacios de diálogo?
 - ¿Cómo cuáles?
- ¿El teatro te ha llevado a reflexionar sobre temas sociales que antes no considerabas?
 - ¿Has conversado sobre esos temas con tu entorno más cercano (familia, amigos, etc.)?

8. Empoderamiento:

- ¿De alguna manera el teatro te ha motivado a participar más activamente dentro de tu comunidad?
 - ¿De qué forma?
 - ¿Has formado parte de alguna organización política?
 - Participación en algún club u organización comunal
 - Participación en algún tipo de movilización
 - Organización política, activismo ciudadano, partido político
 - Otros
- Participación ciudadana/ social

Anexo N°3
Guía de observación de la práctica teatral

Grupo:	
Fecha:	
Lugar:	
N° de participantes:	Participantes:
N° de docentes:	Docentes:
Objetivo: Conocer cómo es la dinámica en la que se desenvuelven los jóvenes dentro de la práctica teatral	

N°	Acciones	Registro de cumplimiento			Observaciones
		si	no	n.a	
1	Existe una comunicación bidireccional entre los jóvenes y la persona que dirige el taller.				
2	Existe una comunicación horizontal entre los jóvenes y la persona que dirige el taller.				
3	Hay una comunicación y un apoyo constante entre los jóvenes que participan en el taller.				
4	Existe un espacio para diálogo dentro de la práctica teatral que involucre a todos los participantes.				
5	Se evidencia una relación de respeto hacia el profesor				
6	Se percibe en los jóvenes iniciativa e interés por aprender.				
7	Se observa trabajo en equipo.				
8	Los jóvenes manifiestan dudas y/o intereses durante el ejercicio teatral.				
9	Las preguntas o participaciones durante el ejercicio teatral están relacionadas con lo que se está trabajando en ese momento.				
10	En caso se presenten pequeños conflictos o problemas dentro del espacio de práctica, se observa a los jóvenes resolverlos sin la ayuda de la persona a cargo.				
11	En caso de presentarse pequeños conflictos o problemas entre los alumnos, se observa un control de impulsos (tono de voz, uso adecuado de palabras, etc.)				
12	En caso de necesidad, los jóvenes se ayudan entre sí.				
13	Se observa en los jóvenes una seriedad y respeto por el trabajo realizado.				
<u>Observaciones finales:</u> 					

Anexo N°4
Guía de observación de montaje teatral

Nombre de la obra:			
Grupo:			
Fecha:			
Lugar:			
Duración:			
<p>Objetivo: Conocer cuáles son los tópicos que se abordan dentro de los montajes teatrales en los que participan los jóvenes integrantes de los elencos de las asociaciones culturales.</p>			
Contenido del montaje teatral			
Situaciones sociales y/o políticas que describe la obra:	Tópico de los montajes	SÍ	NO
	Identificación de referentes de identidad cultural – Tradiciones – Rituales – Costumbres Mitos y/o Leyendas		
	Incorporación de expresiones culturales – Danzas – Música Ritos y/o ceremonias		
	Expresión de memoria colectiva – Acciones colectivas – Valoración identitaria Historias colectivas		
Frases significativas del montaje teatral:			
Argumento del montaje teatral:			